

أحمد شفيق أبو غوف

# الموسيقى الشرقية

إفرا







# اقرا

تصديقاً لاولئك كمل شهر

[٤٧٨] - أغسطس ١٩٨٢

رئيس التحرير **أنيس منصور**





أحمد شفيق أبو عوف

# الموسم في الشرق



دار المعارف

---

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

## مقدمة

منذ بدأت أنتظم فى الدراسة الموسيقية ثم الاشتغال بها ، أى منذ أكثر قليلا من ثلاثين عاما كان الوصف الذى يطلق على موسيقانا العربية فى معرض أى حديث عنها هو الموسيقى الشرقية . ولازلت حتى الآن أستمع إلى كثيرين ينسبون إليها شرفيتها وينكرون عروبتهى ، بطبيعة الحال من غير عمد - ولكن لأنهم قرءوا ذلك فى كتابات الأقدمين على ندرتها ثم أخذوا عنهم هذا الوصف وتوارثوه . ولم أترك فرصة أستمع فيها إلى أحد يتحدث عن موسيقانا فيذكرها بقوله « الموسيقى الشرقية » إلا ورددته إلى الصواب : بأنها عربية . وأذكر فى اجتماع رسمى كبير كنا نناقش فيه مصير فرقة الموسيقى العربية حيث قال الوزير ثروت عكاشة « أنا لست خبيراً بموسيقانا الشرقية » فقاطعته فى الحال وقلت له فى بساطة « العربية يا أفندم » . . وهنا نظر الوزير ممتعضاً إلى الدكتور حسين فوزى - وكان أحد أعضاء هذه الجلسة



وسأله هل صحيح أنها عربية - فوافق بالإيجاب .

ويمكن أن نصف موسيقانا العربية أنها شرقية إذا أردنا الحديث عنها كحاملة للخصائص التي تميز الموسيقى الشرقية بصفة عامة . وأهم هذه الخصائص أنها لحنية Melodic ، وذات إيقاع ساخن وراقص - وتزدان بكثير من الزخارف اللحنية . وأما نلمس هذه الخصائص بوضوح في الموسيقى الهندية والصينية واليابانية والأفريقية والكورية والفيتنامية وكذلك العربية . وقد تمخضت عن الثقافات والحضارات المتباينة التي ظهرت في آسيا وشمال أفريقيا منذ أكثر من خمسين قرناً ، تمخضت عن هذه الثقافات تقاليد وأساليب موسيقية عريقة امتدحها الفلاسفة والمفكرون والناهبون من أبناء هذه الحضارات . . كما عني بها الملوك والأباطرة أشد العناية وجعلوها زخرف الحياة وزينتها في قصورهم الشاحخة وديارهم الأسطورية التي ألهمت الشعراء والأدباء منذ فجر الحضارات حتى وقتنا هذا . ومن المآخذ التي لحقت بالموسيقى الشرقية - ومنها العربية - افتقارها إلى التدوين الموسيقي وبالتالي عدم ذبوعها وانتشارها كما حدث للموسيقى الغربية التي غزت العالم كله بفضل الأخذ بأحدث أساليب التدوين الموسيقي الذي أصبح الآن يعبر عن كل خلجة من خلجات النفس البشرية . وعندما استخدم التدوين في معظم بلاد الشرق منذ أوائل هذا القرن تقريباً بدأ الشرق يفتن إلى الكنوز اللحنية الثينة التي تكن في موسيقاه وأخذ يدرّسها ويقدم للعالم أعمالاً موسيقية خالدة تحمل السمات الجمالية للموسيقى الشرقية . وفي هذا الصدد يقول الناقد الموسيقي كارتر مور ( Carter moor ) « من المسلمات التي لا يمكن نكرانها ، أن الغرب والشرق قد أسهما في إبراز مظاهر موسيقية متباينة ، فقد قدم الغرب علوم الهارمونية الغير المعروفة في الشرق على حين قدم الشرق كنوزاً لحنية وإيقاعية لا يعرفها الغرب - وهكذا أسهم كل طرف بنصيب حتى ظهرت ثقافة موسيقية عالمية ملموسة » .

وفى هذا الكتاب - الأول من نوعه فى المكتبة الموسيقية العربية - حاولت أن أقدم المآحة شافية عن حضارة الشرق الموسيقية والله ولى التوفيق .

أحمد شفيق أبوعوف





# القسم الأول

## مجموعات الموسيقى الشرقية

تتعدد اللهجات في لغة الأحاديث - ونفس الشيء نلمسه في اللغة الموسيقية .  
وحيث أن الدول الشرقية تشغل مساحة أرضية شاسعة ، لذا فإن دراسة الموسيقى  
الشرقية يقتضى تقسيم هذه المساحة الشاسعة في خريطة العالم إلى مجموعات تحمل  
كل واحدة منها ملامح وسمات خاصة وقد أجمع معظم المشتغلين بالعلوم الموسيقية  
الإنسانية Ethnomusicologist على تقسيم الموسيقى الشرقية إلى المجموعات التالية :  
المجموعة الأولى : وتشمل منطقة الشرق الأقصى وبصفة خاصة الصين واليابان  
والتبت .

المجموعة الثانية : منطقة جنوب شرق آسيا ، وتشمل منطقة الهند الصينية  
وبورما وبولينزيا .

المجموعة الثالثة : وتشمل الهند .

المجموعة الرابعة والأخيرة : وتشمل إيران والبلاد العربية والبلاد الإسلامية التي تقع في شرق البحر الأبيض المتوسط وشمال أفريقيا . وإننا نلاحظ تباينا واختلافاً واضحاً في موسيقى هذه المجموعات ، كما يوجد اختلاف أيضاً بقدر أقل بين موسيقى شعوب كل مجموعة . وأكثر من ذلك فإننا نجد في كل بلد من بلاد الشرق فروقاً واضحة بين الموسيقى الفنية art music وبين الموسيقى الدينية والدينية secular music . ثم بين الموسيقى القديمة والحديثة ، وبين القوالب الموسيقية الطويلة والقصيرة .

وسوف نوضح في الصفحات التالية أهم الخصائص المميزة للموسيقى في البلاد الشرقية التي أصبحت تمتلك ثقافة موسيقية تعتد بها ، حتى أنها أثرت على كثير من الثقافات الأخرى المجاورة .

## المجموعة الأولى : الشرق الأقصى

١ - الصين :

من الأرجح أن النظام الموسيقي الصيني musical system هو أقدم الأنظمة التي ظهرت في الوجود . ويعزى إلى الإمبراطور الصيني هوانج تى Huang—ti الملقب بالإمبراطور الأصغر ، انشاء نظام السلم الموسيقي الصيني بتقسيم الأوكتاف بمفهومه احدى إلى خمس مسافات تامة perfect fifths ، وكانت النغمات التي تنبثق من هذا السلم ترمز إلى شهر معين أو ساعة معينة من ساعات النهار . والسلم الموسيقي الصيني تقوم على سلسلة أو حلقات كل منها يتكون من خمسة أنغام five tone series . وقد استطاعت هذه السلم أن تعيش التاريخ الطويل للصين منذ الأزل القديم حتى الآن . وهذا السلم يتكون من أنغام دو - ري - مي - صول - لا ، كما تعرفها في الموسيقى الغربية أو العربية أو بمعنى آخر هي أنغام المفاتيح السوداء لآلة البيانو . ويمكن استخدام أى نغمة من هذه السلسلة (أو الحلقات) كنغمة الأساس tonic بحيث يشكل (مقام مختلف) في كل حالة ، كما يمكن تصوير كل هذه الحلقات على أى من المفاتيح الاثني عشر ، وهذا يشنى عمل ٦٠ نقلة لحنية modulation من هذا السلم الخماسي . وفي القرن الثاني عشر ق . م أضيفت إلى السلم الخماسي نغمتان ليصبح سباعيًا يشبه تقريبًا المقام الليدى القديم lydian mode ، واستمر استخدامه حتى عام ١٢٠٠ ميلادية حين بدأ المغول استخدام السلم الذى يشبه السلم الغربى الكبير . وقد كانت هذه السلم والمقامات والانتقالات اللحنية مستخدمة عندما جاء الفيلسوف الصينى



كونفوشيوس ( ٥٥١ - ٧٧١ ق . م ) وأعلن في تعاليمه أن كل شئون الدولة يجب أن تنظم بواسطة الموسيقى وإقامة الشعائر الدينية . فالموسيقى توجد الشفافية والسمو في النفس البشرية . والشعائر الدينية تنظم وتهذب التصرفات الخارجية للإنسان . ونلاحظ في الموسيقى الصينية القديمة - كما هو الحال في معظم بلاد الشرق - أن الموسيقى كانت وثيقة الصلة بالسحر ، ثم بعد ذلك بالفلسفة . ثم بالتأمل الروحي spiritual contemplation . وكانت السلام الصينية الاثني عشر تتكون من سلسلتين : الأولى تتكون من نغمات تسمى يانج Yang وهي النغمات المذكورة \* C, D, F#G#A# وست نغمات تسمى ين Yin وهذه هي النغمات المؤنثة C#D#F, G, A, B . وتنسب السلسلة المذكورة إلى الشمس . كما تنسب المؤنثة إلى القمر . وكان يطلق على كل نغمة اسم معين يحدد وظيفتها اللحنية . ومثال ذلك كانت ( دو ) تسمى ( الإمبراطور ) ونغمة ( ري ) تسمى ( الوزير ) . ونغمة ( مي ) تسمى ( الشعب ) ونغمة ( صول ) تسمى ( شئون الدولة ) . ونغمة ( لا ) كان يطلق عليها ( الأشياء المادية ) material objects وفي عام ٢٤٦ ق . م - حكم الصين الإمبراطور شي هوانج تي She-Huang-ti وعلى نقيض ما أنجزه كونفوشيوس العظيم عمل على التصدي لأي ممارسة موسيقية معتقداً أن الموسيقى تعوق اهتمام الشعب بالزراعة وباقي شئون الدولة . وعانت الموسيقى الصينية من الجمود في ذلك الوقت حتى جاء عهد هان Han Dynasty ( ٢١٥ - ٢٢١ ق . م ) فبدأت الموسيقى الصينية تعود إلى سابق حيويتها وازدهارها حتى وصلت إلى ذروتها في عهود تانج Tang ( ٦١٨ - ٩٠٦ ق . م ) وصنع Sung ( ٩٦٠ - ١٢٧٩ ) . عاد الباحثون والأباطرة والنبلاء وعلية القوم إلى ممارسة الموسيقى والاستماع إليها كأرقى الفنون قاطبة . وكان هؤلاء جميعاً يشتركون في

\* ( هذه العلامة تعني زائدة وموجودة في جميع المطبوعات الموسيقية ) .

العزف أو الغناء . وقد ذكرت بعض المراجع التاريخية أنه في إحدى حفلات البلاط الملكي كان يوحد ١٠,٠٠٠ موسيقى موزعين على تسع فرق - يتبادلون العزف . الفرقة تلو الأخرى . وكانت هذه الفرق تستخدم ٣٠٠ نوع مختلف من الآلات الموسيقية . وقد أنشئت في هذا العهد فرق موسيقية عسكرية للاشتراك في الحفلات الرسمية وفي أعياد بلاط الإمبراطور . وكانت الموسيقى لحنية بطبيعة الحال وبالتالي لم تكن هناك معالجات هارمونية . وكانت روعة الأداء تظهر بصورة جلية ثم التلوين في المسار اللحني . ثم تعدد الآلات وتنوع الإيقاعات والمهارة الفائقة في الارتجال ، وفي عهد شن ييه Shan Yieh (٥١٣ - ٤٤١ ق . م) استحدث أسلوب للتأليف الموسيقي هو أن يوضع نموذج لحنى مكون من الإشارات الموسيقية المعروفة باسم النيومر Neumes تم توضع الكلمات المناسبة على هذا اللحن . ونلاحظ في أيامنا هذه أن بعض الأغاني في أوروبا تنهج نفس الأسلوب الذى كان معروفاً لدى الصين منذ أكثر من ألفى عام . والجدير بالذكر أن التدوين الموسيقي البدائي كان يكتب من أعلى إلى أسفل شأن اللغة الصينية ذاتها . وكان يراعى خلق نوع من التوازن في الكتابة الموسيقية بين اليانج والشين - أو بين عناصر المذكر وعناصر المؤنث كما سبق القول .

وفي القرن السادس عشر الميلادى ظهر المسرح الغنائى الصينى فولدت الأغنية الأوبرالية aria ومن الآلات الموسيقية التى كانت تصاحب الغناء الإلقائى recitative الجونج gong لتوضح القفلة Cadence ، ثم الجيتار وآلات الكمان وآلات الناي لمتابعة الخط اللحني . أما في العصور الحديثة - فقد تأثرت الصين بالموسيقى الأوروبية شأنها في ذلك شأن معظم البلاد الشرقية التى انبهرت بحضارة الغرب فنقلت عنه لترضى طائفة من الشخصيات الفكرية البارزة في المجتمعات الشرقية والتي غالباً ما تكون قد تلقت علومها في أوروبا

وأمریکا. والأغاني الشعبية الصينية متنوعة وكثيرة وكلها تعتمد على السلم الخماسي .  
وهناك عدد لا يحصى من أغاني الحمالين والفلاحين والتجارين  
والبنائين Mansons والصيادين وغيرهم من الطوائف الكادحة . وكانت أغاني  
هؤلاء توائم الإيقاع الذي تفرضه طبيعة العمل الذي يؤدونه . وتصنف الآلات  
الموسيقية الصينية التقليدية على أساس المواد الثمانية التي تصنع منها هذه الآلات  
وهي الحرير والبامبو واليقطين gourd والمعدن والحجر والجلد والتراب  
والخشب . وأشهر الآلات الوترية التي تصنع من الحرير هي آلة الشن Chin وهي  
تشبه آلة القانون psaltery ومركب عليها سبعون وترًا . ثم آلة السه Seh أو القانون  
ذى الاثنین وخمسين وترًا ، وهذه الآلات ظهرت منذ التاريخ القديم للصين ، ويعنى  
الباحثون بها حاليًا لدراسة خصائصها . ومن مادة البامبو صنعت آلات الفلوت  
بأشكالها المختلفة وكذلك مجموعات الأنابيب pan-pipes التي تصدر أصواتها  
الموسيقية بالنفخ من أعلى . أما الآلات المصنوعة من قصب البامبو فقد كانت  
تستخدم بمصاحبة أرغن الفم الصيني Sheng المكون من سبعة عشر قصبة  
وكذلك بمصاحبة آلة اليو Yu المكونة من ٤٧ قصبة . كما أن الآلات  
الموسيقية المعدنية كانت مستخدمة بوفرة في ذلك الوقت ، ومن أهمها الأجراس  
القرصية وأشهرها آلة الشونج Chung وهي مكونة من ستة عشر جرسًا ضبطت  
نغماتها على أساس السلم الكروماتى . وتستخدم في الصين بعض الآلات الموسيقية  
المصنوعة من الحجارة يمكن مشاهدتها وهي تعزف بصفة خاصة خلف المذبح  
الكنسى في حفلات أعياد الفيلسوف الصيني (كونفشيوس) . أما الطبول  
والتامبورين وهي قريبة الشبه من آلة الرق المصرية فإنها تصنع من الجلد الذى يشد  
على إطار خشبى كما هو الحال عندنا في مصر وعند معظم البلاد العربية . وفيما يلي  
نذكر بعض الآلات الموسيقية التي استخدمت في الصين في العصور القديمة



والحديثة :

١ - آلة الشين Chin أو كين Kin - وهى من أقدم الآلات الموسيقية الصينية ، وهى تنتمى إلى آلة القانون المصرية . ويقال إن الذى اخترع الآلة هو الإمبراطور فوهزي Fu Hsi ( ٢٨٥٢ ق . م ) وفى الشكل الحالى لهذه الآلة تشد على صندوقها المصوت سبعة أوتار حريرية تتساوى فى الطول وإن كانت تختلف فى السمك - وأنغامها هى : صول - لا - دو - رى - مى - فول - لا . وهذه الآلة التقليدية يفضلها العلماء والباحثون لما تتمتع به من رقة وعذوبة فى الصوت .

٢ - آلة الإره هسين Erh Hsien وتنتمى إلى أسرة آلة الكمان ، ومركب عليها وتران ويمر القوس بين الوترين الذى تفصل بينهما مسافة خامسة . وتستخدم هذه الآلة التقليدية فى معظم البلدان الصينية وتتخذ أشكالاً مختلفة خصوصاً فى شكل صندوقها المصوت الذى يشبه آلة الربابة المصرية ، وصوتها حاد نسبياً .

٣ - آلة الفنج لنج Fing Ling ، وهى من الأجراس الهوائية التى تعلق على أبواب المعابد أو المنازل الصينية .

٤ - آلة الهاوتونج Hao Tung ، وهى تشبه آلة الترومبيت - وهى أسطوانية الشكل ولها ماسورة منزلقة يمكن أن تطول فى أثناء العزف - ومنها ما هو مصنوع من الخشب المغطى بطبقة من النحاس ، وهذه تستخدم فى الجنازات ، وأخرى مصنوعة من النحاس الخالص وتستخدم فى الموسيقى العسكرية .

وخلاف ما ذكر من هذه الآلات الموسيقية الصينية توجد آلات أخرى كثيرة تصل إلى أكثر من خمسة عشر نوعاً مختلفاً ، الأمر الذى يدل على ثراء الموسيقى الصينية خصوصاً التقليدية والفنية منها - ويمكن الرجوع إلى قاموس جروف الموسيقى لمعرفة المزيد من أشكال وخصائص هذه الآلات .

يمكن القول إجمالاً أن الموسيقى اليابانية الكلاسيكية أو التقليدية أخذت معظم خصائصها وطابعها وأشكالها وآلاتها ونظرياتها من الموسيقى الصينية عبر كوريا ، وذلك منذ حوالي القرن الثالث الميلادي . وكان اليابانيون في المدة من القرن السادس حتى القرن الثاني عشر الميلادي يذهبون إلى الصين ليتعلموا الخصائص المميزة للموسيقى الصينية التي كانت مفضلة إلى حد بعيد في بلاط الإمبراطور الياباني .

ومن المميزات التي عرفت بها الأجناس اليابانية أنها كانت تتخير من الزاد الثقافي والحضاري الذي كان يصلها من الخارج ما يناسب مزاجها الخاص . فعندما تعرضت اليابان عام ٢٩١ ميلادية للغزو الكوري ، وصلها موسيقيون من الصين يحملون آلاتهم وألحانهم ، فبدأ الاختلاط بالموسيقى اليابانية التي كانت سائدة هناك منذ العصر الحجري . وفي أوائل القرن الخامس الميلادي ظهر أثر الموسيقى الكورية على اليابان . ثم بدأ اليابانيون منذ منتصف القرن السادس ينحازون إلى الموسيقى الصينية التي شعروا أنها قريبة إلى نفوسهم - وظهر ذلك في اتباعهم للموسيقى الصينية التي كانت تؤدي في حفلات البلاط الكوري .

وقد سبق ذلك أن تعلم اليابانيون القصيدة البوذية من الصين التي أخذتها بدورها عن الهند ، فظهر الغناء البوذي الياباني نتيجة لهذا المزج الحضاري المبكر . ومنذ نهاية القرن السادس بدأ صغار الموسيقيين اليابانيين يرحلون إلى كوريا والصين ليتعلموا أصول موسيقاهم . وقد أنشئ في منتصف القرن الثامن في اليابان مكتب موسيقى أطلق عليه جاجا كوريو **Gagaku Rio** وألحق ببلاط الإمبراطور مومر **Mommer** لدراسة الموسيقى التي أحضرها المتعلمون في كوريا والصين . وفي

عام ٧٢٨ م بدأ ظهور شكل موسيقى جديد وفد من إقليم منشوريا في شمال الصين .  
وصاحب ظهور الرقص الهندي التقليدي الذي أخذ عنه اليابانيون . والطريف أن  
القوالب الموسيقية التي انتشرت قديماً في الهند انقرضت هناك تماماً إلا أنها بقيت  
باليابان . ومن أمثلتها قوالب الملك الهندي سيلاديتا Siladita التي تكاد تكون  
أقدم نماذج الموسيقى المسرحية التي لازالت تقدم حتى الآن في بعض المناسبات .  
وفي منتصف القرن التاسع الميلادي تنوعت أشكال الموسيقى والرقص التي  
زحفت إلى اليابان قادمة من الصين والهند وكوريا ومنشوريا ( وقد كانت مستقلة  
عن الصين حتى ذلك الوقت ) . وبدأت اليابان تأخذ من هذه الأشكال حسب  
احتياجاتها الوجدانية .

وقد أطلقوا عبارة الموسيقى اليسارية left music على الموسيقى الوافدة من  
أصول هندية وصينية . كما أطلقوا عبارة الموسيقى اليمينية right music على  
الموسيقى التي وصلت إليهم من كوريا ومنشوريا . وكانت الطبقة الأرستقراطية في  
اليابان منذ القرن العاشر الميلادي تفضل الموسيقى البوذية التي أصبحت في مرتبة تالية  
بعد موسيقى البلاط التي تعزف في الحفلات الرسمية وفي أثناء الولائم العظيمة التي  
كان يقيمها الأباطرة في المناسبات المختلفة . وكان هذا النوع من الموسيقى البوذية  
يسمى جاجاكو Gagako أي الموسيقى الرشيقة .

وقد تطور عن الجاجاكو نوع من موسيقى البلاط الياباني الصارم يسمى بوجاكو  
Bugako لازال يمارس حتى الآن في بعض المناسبات القومية . والظاهرة الجديرة  
بالاعتبار أن التقاليد الموسيقية والراقصة التي وفدت إلى اليابان وتأقلمت بها لازالت  
باقية حتى الآن في حين انقرضت تماماً في منبعها الأصلي في الهند والصين وكوريا  
ومنشوريا كما سبق القول . وقبل نهاية القرن الثاني عشر الميلادي بدأ ظهور قوالب  
جديدة من الموسيقى والرقص والغناء وذلك على أنقاض الموسيقى البوذية لنبلأء

البلاط - وبدأت الحكومات العسكرية في اليابان وكذلك القساوسة والبوذيون - بدأ هؤلاء في صياغة الحياة الموسيقية من جديد حتى تتواءم الأنماط الجديدة بالتدرج مع المزاج الياباني المتطور.

### نشأة المسرح الدرامي الياباني:

اصطلح اليابانيون على إطلاق اسم عصر المحاربين The age of warriors على الفترة ما بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر الميلادي ربما بسبب الحروب الكثيرة التي اشترك فيها اليابانيون خلال هذه الفترة وبالتالي تأثر كافة مظاهر الحياة نتيجة الالتحام الحضاري والثقافي مع أعدائهم.

ففي منتصف القرن الرابع عشر ظهر نوع من الأداء المسرحي أطلقوا عليه ساروجا كونونو Sarugako Nono وكلمة نو عند اليابانيين معناها موهبة أو بمعنى أصح إظهار الموهبة. ومسرحيات إظهار الموهبة أو النوجاكو nogako بدأت كنوع من القوالب الجادة الصارمة التي كانت تستخدم في معابد الشنتو اليابانية Shinto Temples أو مسارح الهواء الطلق التي كانت تقام على ضفاف الأنهار.

وتستمد المسرحيات المبكرة من هذا النوع مادتها الموضوعية من التعاليم البوذية وإن كانت تلجأ إلى إبراز قطاع معين مستمد من الحياة الواقعية. لذا يمكن اعتبار هذا النمط المبكر من المسرحيات اليابانية أنه وسط بين العروض الدينية والمطالب الدنيوية. والجدير بالذكر أن بعض الممثلين كانوا يرتدون الأقنعة كتقاليد المسرح اليوناني القديم. ويطلق على موسيقى مسرحيات النوا اسم يوكيوكو Yokyoku أو أوتيه Utai. والأغنية الفردية هي عماد هذه الموسيقى. يؤديها المغنون، ثم تؤدي مجموعة الكورال غناءً جماعياً من سطر لحن واحد - أما الموسيقى ذاتها فيؤديها فلوت يسمى يوكوبويه Yokobue وثلاثة طبول.



ويوجد الآن باليابان حوالى مائتين وخمسين مسرحية من هذا النوع مشبعة بالأحاسيس والمشاعر اليابانية ، وتؤدى بين الحين والآخر فى المناسبات القومية والدينية والاجتماعية . وفى أوائل القرن السابع عشر على حين كان مسرح النوقلة الطبقة الأرستقراطية ، قامت راقصة يابانية اسمها أوكونى Okuni تدعو للعودة إلى التقاليد البوذية الموروثة ، فأخذت تطور وتنشر وتحيى الرقصات البوذية بمصاحبة الفلوت والطبول ، وأطلق على هذا النموذج الجديد من الرقص بمصاحبة الآلات اسم كابوكى Kabuki - الذى أطلق أيضًا على المسرح الذى يقدم هذا النوع حوالى عام ٦١٠ م . وقد أضيفت إلى الفلوت والطبول آلة تشبه الجيتار اسمها ساميسن Samisin . وقد تطور مسرح الكابوكى اليابانى حتى أصبح مسرحًا لعامة الشعب ، ووصل إلى ذروته فى نهاية القرن السابع عشر حيث بدأ الكتاب اليابانيون يكتبون مسرحيات خاصة له .

نهضة الموسيقى فى اليابان ( من القرن السادس عشر حتى الثامن عشر الميلادى ) :  
بدأ ظهور أشكال موسيقية جديدة فى اليابان خلال القرن السادس عشر ترجع جذورها إلى أزمنة سحيقة ، وذلك عندما استحضّر قسيس بوذى يابانى عام ١٦٥٤ م نايًا عموديًا من البامبو اسمه Shakuhatchi وبدأ يعلم اليابانيين العزف على هذه الآلة التى بدأ انتشارها خصوصًا عندما كانت تصاحب تراتيل الطقوس الدينية أو التعاليم البوذية . وكانت طبقة المحاربين المعروفين بالساموريه Sannurai ينضمون إلى هؤلاء الرهبان المتجولين ليدرءوا عن أنفسهم أخطار الحروب الأهلية ، وهكذا زاد استخدام وتطوير هذه الآلة التى تشبه الناي المصرى إلا أنها مزودة بخمسة ثقب فقط .

وفى خلال القرن السادس عشر بدأت طبقة المحاربين تنقرض تدريجيًا وبدأ

السلام يسود وظهرت الطبقة المتوسطة التي شعرت بأحاسيس الشعب ومدى حبه للموسيقى ، وهكذا بدأت الموسيقى الآلية ترتقى مع الغناء تدريجيًا .  
وكان الغناء الانفرادي شائعًا في اليابان حتى قبل القرن السادس عشر عندما كانت القصائد الصينية تغنى في عهد نبلاء البلاط Age of Court Nobles وكذلك الأغاني التي كانت تشبه الملاحم وتؤدي بأسلوب الإلقاء البوذي الذي يصف أنباء القتال والبطولات والتضحيات - وكان يصاحب هذا الإلقاء آلة موسيقية تشبه العود اسمها بيوا biwa التي ازدهرت وشاع استعمالها خصوصًا في عصر المحاربين .  
وبعد عام ١٦٦٠ ظهرت آلة موسيقية جديدة في اليابان هي آلة الساميسن samisen وهي تشبه آلة الجيتار ، وهي ذات أصل صيني ومركب عليها ثلاثة أوتار . وقد طورت اليابان الآلة باستخدام ريشة plectrum ليس فقط للعزف على الأوتار ولكن لاستخدامها كإيقاع وذلك بطرقها على صندوقها المصوت ذي الغطاء الجلدي . وقد بدأ الموسيقيون اليابانيون استخدام هذه الآلة الجديدة بكثرة في أثناء الغناء ورقص فتيات الجيشا - كما بدأت آلة البيوا biwa في الانقراض تدريجيًا .

### موسيقى الكوتو والسلام الموسيقى الياباني :

أما الآلة الموسيقية التي أصبحت لها أهمية كبيرة بعد ذلك فهي آلة الكوتو Koto وهي آلة قريبة الشبه من القانون . طولها حوالى ست بوصات ويصف ومركب عليها ثلاثة عشر وترًا وتستخدم ريشة من القرن للعزف عليها تثبت في الإبهام والسبابة والأوسط . وتوضع هذه الآلة على الأرض ويجلس العازف أمامها ليمارس العزف .

وتختلف هذه الآلة عن الآلة اليابانية القديمة المسماة ياماتوجوتو

Yamato goto التي كان اليابانيون قد نقلوها عن الصين لتصاحب رقصات البلاط . وبدأ في تحسين وتطوير آلة الكوتو خصوصًا من ناحية الشكل حتى شاع استعمالها في اليابان بصورة كبيرة عندما قام موسيقى أعمى اسمه ياتسوشاشي Yatsushashi ( ١٦١٤ - ١٦٨٥ م ) بكتابة مؤلفات حديثة لهذه الآلة لازالت باقية حتى الآن . وكان العزف على آلة الكوتو منذ أول ظهورها قاصرًا على السيدات ، تمامًا مثلما كانت الفتيات الإنجليزيات يتدربن على آلة الفرجينال التي شاعت في ذلك الوقت وانتشرت في إنجلترا خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر . وهكذا أصبحت آلة الكوتو هي الآلة الموسيقية القومية الأولى لليابان شأنها في ذلك شأن آلة العود في مصر وسائر البلاد العربية .

وتستخدم الكوتو للعزف الانفرادي أو لمصاحبة الغناء . والعزف الانفرادي يأخذ شكل مقطوعات من التنويعات variation التي تسمى دان مونو dan-mono وكل واحدة من هذه التنويعات ( دان dan ) تتكون من ٥٢ فاصلة موسيقية bar . والأكثر شيوعًا من العزف الانفرادي تلك المقطوعات الغنائية التي تؤدي بمصاحبة الكوتو وتسمى كومي kumi . والغناء الياباني كما هو الحال في معظم بلاد الشرق غناء لحني من سطر واحد دون أي معالجة هارمونية أو أوركسترالية وتنغم أوتار آلة الكوتو على أساس السلم الخماسي - وتشتمل على أوكتافين ( ديوانين ) كآلة العود تقريبًا ويختلف السلم الموسيقي الياباني عن السلم الصيني الخماسي اختلافًا طفيفًا .

### العصر الحديث والتأثير الغربي :

انتهى العصر الإقطاعي في اليابان عام ١٨٦٨ م بعد ما ظهر فساد الحكم العسكري الدكتاتوري ، وقد أثر هذا التغيير السياسي والاجتماعي على الحياة الموسيقية

في اليابان فتغيرت القوالب والتقاليد الموسيقية وكذلك استخدام الآلات تبعاً لذلك . من ذلك أن مسرحيات النول لم تصبح قاصرة على طبقة معينة للاستمتاع بها - كما أن رقصات الكابوكي فقدت كثيراً من قيمتها التقليدية - كما أن الرهبان المتجولين فقدوا سلطانهم كطبقة تتمتع بامتيازات خاصة ، وانتشر وكثر استخدام الآلة الموسيقية المصنوعة من قصبة البامبو والمسماة شاكوهاتش **Shakuhatchi** ، وبدأ استخدامها في ثلاثية مع الجيتار ( ساميسن **Samisen** ) والقانون ( كوتو **Koto** ) .

أما موسيقى الطقوس البوذية وكذلك الأغاني الشعبية ( أويويك ) **Oi wake** فقد استمرت لصلتها الوثيقة بالأرض . وقد استمر هذا الغناء الكلاسيكي حتى نهاية القرن التاسع عشر . وعند ظهور عصر الميجي **meiji** رأت الدولة أن تفتح النوافذ على مصراعيها للمؤثرات الحضارية للعصر الحديث . امن ذلك أن طلبة مدرسة الموسيقى العسكرية اليابانية بدأت تتعلم في المعاهد الموسيقية بإنجلترا كما بدأ تعلم نظريات وقواعد الموسيقى الغربية والغناء الأوبرالي في المدارس والمعاهد اليابانية واستخدام آلات البيان الأورغن في الفرق الموسيقية والكنائس ، كما أنشئ في طوكيو معهد عال لتعليم الموسيقى الغربية . وكان المدرسون في هذه المعاهد من الأمريكان ، ثم من الأوربيين ثم اليابانيين الذين تعلموا الموسيقى في أوروبا . كما تم إنشاء أكثر من أوركسترا سيمفوني لتقديم البرامج العالمية كأي فرقة أوربية . وهكذا زحفت الحضارة الموسيقية الغربية على اليابان لدرجة أن الآلات الموسيقية الغربية كآلة الكمان وأجرة الوترية وآلات النفخ النحاسية والخشبية وسائر آلات الأوركسترا السيمفوني أصبحت كلها تصنع بكفاءة تامة في اليابان . وإمعانا في الغربية بدأ المؤلفون الموسيقيون اليابانيون يتنافسون مع مؤلفي الغرب في تأليفهم العالمية ، بل يفوزون عليهم أحياناً في المسابقات الدولية ، كما أن العازفين اليابانيين



على الآلات الغربية بدءوا ينافسون نظرائهم من العازفين الغربيين وأيضاً يتفوقون عليهم في المسابقات الدولية . وفي تنابا هذا الخضوع الكامل للموسيقى الغربية قام بعض المؤلفين اليابانيين مثل كاجيرو كابيون Kajiro Kabune المولود عام ١٩٠٧ ويوريتسوم ماتزوداريا Yoritsume matzudaria المولود أيضاً عام ١٩٠٧ وكذلك المؤلف ماکوتا موروا Makota moroi المولود عام ١٩٣٠ - استطاع هؤلاء أن يحافظوا على الروح والطابع الياباني في مؤلفاتهم برغم استخدامهم للأساليب الغربية في التدوين والتوزيع الأوركستراي واستخدام الهارمونية الغربية والكونتراپوتط - فإنهم شأن مؤلفي المدرسة القومية حافظوا على طابع بلادهم واستلهموا الغناء الشعبي الياباني والتراث العظيم الذي خلفه أجدادهم الخالدون . كما أن حركة إحياء التراث التقليدي قد نشطت أخيراً في اليابان وأنشئت مدارس خاصة للموسيقى التقليدية بدأت تقدم التراث الموسيقي والغنائي والياباني في صورة مهذبة أسوة بفرقة الموسيقى العربية التي أنشئت في مصر عام ١٩٦٧ .

### ٣ - التبت :

من الحقائق المعروفة أن سكان التبت يرجعون إلى أصل مغولي ، وهم أقرب إلى حضارة بورما المجاورة من حضارة الصين المجاورة أيضاً . وحيث أن التبت تقع بعيداً عن طرق التجارة ، كما أنها تقع على ارتفاع متوسطه ثلاثة أميال فوق سطح البحر - لذلك فإنهم يختصون بثقافة مميزة تنفرد بها دون أي شعب آخر في العالم . ومعظم سكان التبت من الرعاة . لذا فإن آلاتهم الموسيقية المفضلة هي آلة تشبه الناي المصري وتسمى « الجلبو » glin-bu ، ولقد كانت الديانة القديمة في التبت تنتمي إلى الشامينية Shaminism ، وهي عبادة الأرواح - وكانت هذه الديانة تعرف باسم بون Bon ، ولازال كثيرون في شرق التبت يعتنقون هذه الديانة .



وقساوسة هذا الدين من السحرة والعرافين الذين يُسَخَّرُونَ الجان لإخصاب الأرض وإنزال المطر ، وهم في سبيل ذلك يؤدون نوعًا من الغناء الإلقائي بمصاحبة آلة نفخ بدائية مصنوعة من العظام تسمى ركان دن rkan-dun ويلتزمون بالإيقاع باستخدام مصفقات مصنوعة من الجماجم البشرية - ولا يوجد نظير لهذه الآلات في أى مكان آخر في العالم أجمع .

أما الطبله ذات الإطار والتي تسمى هناك لاج نا lag-na فإن لها نظائر قريبة الشبه في الهند وسيريا .

### التأثير الهندي والطقوس اللامية :

بدأ تاريخ التبت يكشف بوضوح في عهد الملك ستروختسام جامبو Strongtsam Gampo (٦١٣ - ٦٥٠ م) الذى تزوج من أميرتين جميلتين - إحداهما من الصين والأخرى من نيبال Nepal . وكانت الزوجتان تعتنقان البوذية التى جاءت من أصول ومصادر هندية ولقد كان هذا التأثير الهندي مباشرًا وفعالاً منذ أوائل القرن الثامن حتى القرن الثالث عشر . وكانت الهند آنذاك قد تأثرت بدورها بالحضارة الإسلامية ، لذا نجد آلة موسيقية فى التبت تسمى سورنا Surna كانت تستخدم لمصاحبة الغناء الدينى واسم السورنا مشتق من الاسم الهندي لآلة تستخدم فى الهند تشبهها إلى حد كبير ، وقد أخذتها عن العرب عن فارس . والطريف أن هذه الآلة ذاتها تسمى رجياجلين ragyaglin عندما تستخدم داخل معابدهم لتصاحب الغناء الدينى . وقد تطورت بعد ذلك طقوس الديانة اللامبستية حتى استطاعت أن تستخدم الآلات الموسيقية القديمة التى ظهرت عندهم وهى التى من أصول هندية وفارسية وربما آسيوية لتصاحب الغناء الدينى الذى أستمد سنده ولحمته من الغناء البوذى الهندى .. وهذا الغناء الجماعى يؤدى

من سطر لحنى واحد وبصوت عميق . وثمة خلاف واضح بين الغناء الدينى فى الصين والتبت - فى الأذيرة لا تستخدم آلات وترية فى أثناء الطقوس على الإطلاق كما هو الحال فى الموسيقى الصينية التى سبق شرحها - لذلك لا يصاحب الغناء الدينى فى التبت سوى آلات النفخ الخشبية وآلات الإيقاع . ومن آلات النفخ تستخدم آلتان من الترومبيت الطويل نسبياً وآلة تشبه الأبوا التى تؤدى ألحاناً معبرة وكأنها تستعرض أحداث الماضى .

أما الآلات الإيقاعية فإنها تلتزم بإيقاع صارم ورصين . والألحان فى التبت تخلو من أى إثارة حسية . ويعتقد رجال الدين هناك أن الأنواع المختلفة من الآلات الموسيقية التى تصاحب الغناء الدينى إنما تعبر عن الانفعالات النفسية الداخلية التى تعمل فى نفس العابد الذى يصلى بممارسة شكل من أشكال اليوجا الهندية - لذلك فإنهم يرون أن الموسيقى تسعى إلى السمو بالنفس البشرية وتصل بها إلى درجة عالية من التصوف والزهد . ويوجد بالتبت كتاب اسمه باردوثودول Bardo Thodol يشرح بالتفصيل معالم الاستماع إلى الموسيقى لتخليص النفس من الذنوب وذلك على ساحة الموت قبل الدفن أو الإحراق . ولا زال علم الموسيقى فى التبت سراً مجهله العالم المتحضر ولا يعرف عنه سوى النذر اليسير من المتخصصين .

التأثير المغولى والصينى على الحياة الموسيقية فى التبت ( من القرن الثالث عشر حتى القرن السابع عشر ) .

فى عام ١٢٧٠ - اختار كوبلاخان Kubla Khan أول إمبراطور مغولى الديانة اللامية Lamaism للصين بهدف توحيد إمبراطوريته . ومن خلال هذا التطوير السياسى والاجتماعى والعقائدى استطاع أسلوب التدوين الموسيقى الذى كان مستخدماً فى التبت أن يصل منغوليا والبلاد المجاورة . وقد وردت إليها الصنوج

الكبيرة Large Cymbals التي كانت تستخدمها رهبان ورؤساء الأديرة في شرق آسيا ، كما تصل التبت حاليًا نفس هذه الآلات من الصين . ويطلقون على هذه الآلة الموسيقية في التبت اسم ( سل سنيام Sil snyam ) ومعناها الموسيقى المبهجة أو السارة Pleasant music وفي القرون التالية حدث تطور هام عندما ظهرت الروايات التمثيلية الدينية والتي كانوا يطلقون عليها خطأ ( رقصات الشياطين Devil Dances ، ربما لأن الممثلين كانوا يرتدون الأقنعة Masks . وكانت هذه المسرحيات الدينية تؤدي مرة واحدة في كل عام بمعرفة القساوسة والرهبان أنفسهم داخل الأديرة كما حدث في الكنيسة المسيحية في أوروبا إبان القرون الوسطى . وكانت هذه المسرحيات الدينية لا تقدم للترفيه في التبت وإنما لنشر التعاليم الخلقية التي فرضتها الديانة اللامية خصوصًا فيما يختص بقهر الشيطان . وكانت المسرحية الدينية الواحدة تستمر ثلاثة أيام متتالية - وكانت تتضمن الغناء الديني والموسيقى الآلية والرقصات التقليدية . وتقوم حكومة التبت حاليًا بإحياء هذا التراث التقليدي وذلك بإقامة حفلات في مناسبات خاصة تقدم فيها جميع المسرحيات التي حفظت موسيقاها ورقصاتها وأزيائها بالتواتر والمشفاهة ونقلها من جيل إلى جيل . وقد وصلت هذه المسرحيات الدينية إلى ذروتها من الإبداع والأصالة في عهد تسونجكابا Tsongkapa الذي أسس مذهب أوطائفة أصحاب القبعات الصفراء Yellow Hat Sect التي كان هدفها إصلاح الديانة اللامية التي كانت قد اضمحلت في أوائل القرن الخامس عشر حيث كانت قد اقتصرت على ممارسة هابطة جلها من الشعوذة والسحر . وأشهر المسرحيات الدينية في التبت مسرحية اسمها تريشكوندام Trchimekundam وهي تدعو إلى التبشير بمقدم بوذا . ويعتقد أن كاتب هذه المسرحية هو الدالاي لاما السادس الذي عاش في أواخر القرن السابع الميلادي وكان شاعرًا موهوبًا . أما باقي المسرحيات الدينية

فقد كانت مقتبسة من قصص وروايات وخرافات وأساطير هندية . أما التأثير الصيني على التبت فكان أساساً تأثيراً سياسياً واجتماعياً استمر من القدم ويمتد إلى وقتنا هذا . أما من الناحية الموسيقية فإن التأثير الصيني ينحصر في الموسيقى الدنيوية أكثر من الدينية . من ذلك أن مجموعات صغيرة كانت تغنى الأناشيد والقصائد في مشاهد مسرحية تعرض في الحدائق العامة أو الغابات . وكان الممثلون جميعاً من الذكور كما كان الحال في الصين - كما كانت هناك فرق نادرة كلها من النساء ، مثل فرقة خام الشهيرة Kham Troupe وكانت العروض تتضمن مشاهد وأحداثاً تاريخية حول حياة وأعمال ملوك التبت ( رنامتار rnam-t'ar ) ومسرحيات راقصة تسمى أكيلامو ache Lhamo - وكان الغناء يتبع الحوار المسرحي ، ويصاحب ذلك من الآلات الموسيقية الصنوج cymbals والطبول بطريقة تذكرنا بالمسرحية الصينية . والمسرحيات الراقصة dance-dramas تظهر بجلاء التأثير الصيني بل أحياناً النقل المباشر من نفس القالب الصيني كما هو الحال في رقصات التنين الصينية .

### القوالب الشائعة في التبت:

كثيراً ما تقام في التبت حفلات موسيقية وغنائية في المنازل ، وتقوم فرق محترفة بهذه المهمة . وتؤدي في هذه الحفلات المنزلية أغان للترحيب والأمانى الطيبة والحب ، وألحانها غاصة بالفرح والبهجة والتفاؤل والحيوية وتنم عن القلوب الطيبة لشعب له ماضٍ عريق . والفرق الموسيقية التي تصاحب الغناء الشائع في الحفلات المنزلية أو الاجتماعية تختلف عن الفرق الموسيقية التي تصاحب الغناء الديني ، ففي الغناء الشائع تتكون الفرقة الموسيقية من الطبول أساساً ثم الفلوت ثم آلات وترية تشبه الربابة والعود عندنا في مصر . واللحن الأساسي للأغنية تصاحبه



آلة العود التي تنبر بالأصابع وليس باستخدام الريشة - ثم يزخرف بالأنغام التي تعزفها آلات الفلوت أو الربابة .

وهذا النوع من الغناء يقدم لونا من الأداء اللحني الواحد والمتنوع Heterophony هيتروفوني الذي يمكن تلمس آثاره في الموسيقى العربية والموسيقى الشرقية بصفة عامة . . وثمة صلة نلاحظها بين آلة العود العربية وآلة العود في التبت واسمها ( بي وان - بي - بان ) pi-wa, pi-ban وآلة العود الصينية ( بي - با pi-pa ) وآلة العود اليابانية ( بيوا biwa ) - فهي جميعاً آلات وترية لها صندوق مصوت يختلف في الشكل من بلد إلى آخر . وتنبر الأوتار للعزف بالأصابع أو باستخدام الريش ، وتستخدم هذه الآلة أساساً للعزف الانفرادي وللارتجال أو التلحين أو بمصاحبة الغناء .

والأغاني الراقصة أو الرقصات الغنائية ( جلوجار - glu-gar ) في التبت تشاهد في الأعياد القومية التي تقام طول العام ، كما أن الأغاني الشعبية تؤدي في كل مكان هناك فالأهالي شأنهم في ذلك شأن معظم بلاد الشرق تعشق الغناء وهكذا نجد أن التبت تحت تأثير عزلتها الشديدة من جهة ثم تأثير العقيدة من جهة أخرى - نجد أنها تتميز بثقافة خاصة من أبرز خصائصها أنها استطاعت أن تستوعب العناصر الحضارية ، التي وفدت إليها مع الإسلام ومن منطقة الشرق الأوسط ومن الصين والشرق الأقصى وشبه الجزيرة الهندية ، ثم من تقاليدها الأصلية الموروثة - وهكذا فإن موسيقى هذه المنطقة تشكل قيمة حضارية كبيرة للعالم أجمع . وتوجد أغان خاصة بمعظم الطوائف الكادحة في التبت - مثل الفلاحين والشيالين والخطابين وقاطعي العشب والبنائين وغيرهم . ومما يلفت النظر أن هذه الأغاني الشعبية تسمع أينما حللت في التبت وترددها المجموعات العاملة مع صوت فردي ممتاز يتناوب ترديد هذه الأغاني مع المجموعة . والأغاني الشائعة من



هذا النوع لا يختلف كثيرًا عن أغانينا الشعبية - خصوصًا غناء الطوائف كعمال البناء الذين ينشدون الأغاني الجماعية البسيطة ذات المساحة اللحنية المحدودة restricted compass ، ويتكرر اللحن باستمرار لحث العمال على العمل والصبر والجلد . والملاحظ أن الغناء الديني في التبت يستخدم السلم السباعي لآلة الأوبوا ( تقليد هندي أو إيراني ) في حين تؤدي الأغاني الدنيوية كلها من السلم الخماسي ( تقليد صيني ) . وتوجد كثير من الألحان التي يمكن أن يستدل على أنها من أصول منغولية أو صينية وبرغم أننا نلاحظ وجود بعض آلات موسيقية من أصل إنجليزي كآلة البوري الغربية western-type bugle التي تستخدم في التبت إلى جانب البوري الذي توارثوه عن أجدادهم - فإنه يمكن القول أن التبت هي أقل بلاد الشرق قاطبة تأثرًا بالموسيقى الغربية - لذا فإن موسيقاها التقليدية طاهرة وخالصة وبقيّة وتخلو من أي شوائب حضارية تفسد شكلها الموروث أو مضمونها الجمالي المميز .



## المجموعة الثانية : جنوب شرق آسيا

وتشمل هذه المنطقة بورما وتايلاند وكمبوديا وفيتنام ( الشمالية والجنوبية وأندونيسيا ( خصوصًا جزيرتي سومطرة وجاوا ) - وجزر الفلبين وماليزيا .  
وتتعرض هذه المنطقة منذ تاريخها المبكر في العصر الحجري الأوسط ( ٥٠٠٠ ق . م ) حتى وقتنا هذا لكثير من التقلبات السياسية والاجتماعية وعانت كثيرًا من الحروب ، فترك كل ذلك آثارًا واضحة في الصيغ والخصائص الموسيقية بصفة خاصة ، والحياة الفنية والثقافية بصفة عامة . لذلك فإن السمة البارزة في موسيقى هذه المنطقة أنها تحمل عناصر من الموسيقى الصينية والهندية والعربية والفارسية والبولينية . إلا أن كل منطقة تحمل ملامح خاصة لواجهتها الموسيقية شكلتها طبيعة المنطقة ومناخها والأحداث التي توالى عليها ، ويظهر ذلك بوضوح عند الاستماع الفاحص لكل الأنماط الموسيقية بها . وإننا نلمس ذلك أيضًا إذا تيسر لنا الاستماع إلى موسيقى أو مشاهدة رقصات القبائل التي تقطن غابات الملايو ومنها عشائر التيميار Temiar People فإنها لازالت بدائية إلى حد بعيد كما أنها تعبر عن أسلوب الحياة في هذه المنطقة من جنوب شرق آسيا كما تعبر عن الأنشطة الثقافية والحضارية والبيئية وغيرها . وإذا تابعنا تاريخ هذه المنطقة نجد أنها تعرضت منذ القدم إلى هجرتين كبيرتين ، جاءت الأولى من أقصى الغرب متجهة أساسًا إلى أواسط آسيا ( بعد إدماج عناصر سلالية من القوقاز والمونجول ) - وقد استحدثت هذه الهجرة عصرًا حجريًا جديدًا . a new Stone Age وثقافة البامبو Bambo culture علاوة على أساليب جديدة للزراعة . وتوجد عناصر هذه الهجرة في

شعوب وقبائل الميو Miau Peoples التي تتواجد حالياً في رقعة فسيحة في جنوب الصين وأنام . وأغاني الحب أو الود والألفة وفي هذه المنطقة تتميز بالمجاوبة الصوتية antiphony ، حيث يتناوب الأولاد والبنات غناء مقاطع الأغنية ، وهي ظاهرة تشبه إلى حد بعيد الأغاني المذكورة بكتاب الأغاني الصينية الذي ظهر في عهد شاو بالصين Chao-Dynasty ( ١٠٥٠ - ٢٥٥ ق . م ) .

ويلاحظ أيضاً أن مجموعة الأجراس الحجرية Stone-chimes لها علاقة وثيقة بنظائرها في الصين القديمة - كما أن آلة الخن الموسيقية (KHEN) وثيقة الصلة بآلة الشنج (Sheng) الصينية ويبلغ طول آلة الخن أربعة أقدام ، وتتكون من ست أنابيب يعزف على مجموعات منها في وقت واحد . وتتكون المجموعة من أنبوتين أو ثلاثة ، وتصدر نغمتين تفصل بينهما مسافة أربعة أو خمسة كالأورجانم البدائي قبل عهد بالسترينا في أوربا . وفي لاوس توجد آلات موسيقية مكونة من أربعة عشر أنبوبة تعزف اللحن الأساسي مع معالجات بوليفونية بدائية تؤكد تواجد الميل الشديد للشعور الهارموني . وأورج الفم mouth-organ هو واحد من مجموعة كبيرة من الآلات الموسيقية المصنوعة من البامبو التي تنتشر بصفة عامة في جنوب شرق آسيا . وقد دلت الدراسات المقارنة حديثاً على أن الآلات الموسيقية في جنوب شرق آسيا وثيقة الصلة في أشكالها واستخداماتها بالوسائل الزراعية والطقوس الدينية التي كانت مستخدمة في عصور ما قبل التاريخ ، حيث كانت زراعة الأرز هي الأساس لحياة الشعوب التي عاشت خلال هذه الفترة . ومن أمثلة ذلك ما يحدث عند قبائل السيدانج Sedang Tribes في أنام فإنهم كانوا يعتقدون بالقدرة على سحر الحراس الذين يقومون بحراسة مزارع الأرز فاستخدموا آلة إيقاعية من البامبو تسمى ( تانج كو Tang-Koa ) .

وعموماً لازالت الموسيقى التقليدية لهذه المنطقة في حاجة إلى دراسات عميقة

ومتخصصة - كما نحتاج إلى نشرها وذيووعها لادراك مكانها الجمال فيها .  
ونعرض فيما يلي لمحة عن الحياة الموسيقية في بعض بلاد هذه المنطقة الحساسة .  
العالم .

## ١ - لاوس

تسم الموسيقى في لاوس بأنها أكثر بساطة من كل جيرانها وإن كان جاستون  
نوسب Gaston Knosp قد ذكر في قاموسه ودائرة معارفه أن أهالي لاوس ،  
هم الوحيدون في كل آسيا الذين يؤدون الغناء بمصاحبة سلسلة من  
التآلفات series of chords التي تعزفها آلتهم الموسيقية المميزة المعروفة باسم  
خن (Khen) . وهذه الآلة مصنوعة من قصبات من البامبو بحيث تشبه كثيراً آلة  
الشينج (Sheng) الصينية . وتعتبر هذه الآلة كنوع من أرغن القم ، ويبلغ طولها  
في المتوسط من ٣ - ٦ أقدام ، وهي بذلك تشبه آلة المزمار البلدي عندنا في مصر  
ونشاهد هذه الآلة أيضا في تايلاند (سيام سابقاً) حيث يستخدمها الموسيقيون  
بكثرة ويطلقون عليها هناك اسم بن (P'hen) . وتتكون آلة الخن (أو الكن) من  
أربعة عشرة قصبة توضع في صفين متقابلين . ويصدر الصوت الموسيقي بالنفخ من  
أعلى القصبات .

## ٢ - كمبوديا

تشتهر كمبوديا بوجود فرق الباليه الملكية وأوركسترا البلاط أكثر من اشتهارها  
بأهمية وانتشار موسيقاها الشائعة . وموسيقى البلاط في كمبوديا تستخدم السلم  
الموسيقي الصيني ، وتتجلى فيه رشاقة وجاذبية وسحر موسيقي خاص نتيجة الثقافة  
المهجنة التي صيغت حسب حاجتها الجمالية لإرضاء ذوق حكامها . ظهرت في



كمبوديا حضارة كمر Khmer التي بدأت في أوائل القرن السادس واستمرت حتى القرن الخامس عشر. وترجع جذور هذه الحضارة إلى أصول هندية. وقد ازدهرت الفنون في كمبوديا عندما سارت البوذية مع الديانة الهندية Hinduism جنبًا إلى جنب في وفاق ووثام خصوصًا من القرن التاسع حتى القرن الثاني عشر في عهد انجكور Angkor والمعابد التي أنشئت في كمبوديا وساد الاعتقاد هناك بأنها صورة مصغرة للعالم، اشتملت على نقوش ونحوت ورسومات تدلنا على أنواع الآلات الموسيقية التي كانت تستخدم في أثناء الطقوس الدينية عندهم. ومن أهم هذه الآلات الهارب الصنارة الذي كان يستخدم في طقوس عبادة الملك الإله. ولا زالت هذه الطقوس تشاهد في مهرجانات تقام سنويًا لإحياء التراث القديم، ويشاهد الرقص الكمبودي ذو الخطوات المعقدة والمركبة، كما نلمس بوضوح الأثر الهندي في هذه الموسيقى القديمة خلال هذه المهرجانات.

### ٣ - بورما

سكان بورما من أصل مغولي mongoloid وبرغم ذلك فإن مظاهر الحياة الثقافية والفكرية والبيئية تدل على أنها قد تأثرت كثيرًا بالحضارة الهندية. ويرجع تاريخ بورما كبلد موحد إلى عصر باجان Pagan (من القرن الحادي عشر حتى القرن الثالث عشر الميلادي). وتدل الحفريات وأطلال الأبراج البوذية التي تشبه الأهرامات أو القباب، وكذلك المعابد المتعددة الأدوار ذات العمارة المميزة التي لا يوجد لها نظير سوى في الهند والصين واليابان والتي أصبح معظمها مدفونًا تحت الأرض لا يظهر منها إلا القليل، يدل كل ذلك على أن هذه البلاد قد شاهدت أحداثًا تاريخية وحربية جسيمة تعبر عنها تلك الرقصات المسماة كارجوين (Kar-Guin). وهي رقصة الحرب القديمة في بورما التي يرجح أنها

ظهرت أول ما ظهرت إبان هذه الحضارة الدارسة والديانة المتبعة في بورما هي الديانة البوذية التي تهج أسلوبًا خاصًا في غناء الطقوس الدينية - وهو عبارة عن نوع من الإلقاء غير المقيد بزمن . وبعضه يغنى والبعض يؤدي كنوع من الخطابات الدينية للوعظ . واللغة المستخدمة هي مريج من لغة بورما الحديثة ولغة قديمة مستخلصة من اللغة السانسكريتية . ومن العادات المتبعة في بورما أن الصبيان عندما يبلغون سن الرشد يشتركون في احتفال ديني / خاص للرهبة Novitiate Ceremony . ثم ينزلون بعد ذلك لفترة من الزمن كنوع من العبادة والتربية النفسية ويغنى في أثناء هذه التعميد أناشيد دينية من سلم سباعي درجته الرابعة زائدة بصف تون ( وهو نوع من المقام اللبدي hydian mode . وهذه خاصية تتميز بها بعض الآلات الموسيقية هناك كآلة الأوبوا المخروطة الشكل والتي يطلقون عليها هناك اسم (Hne#هني) والتي تشترك مع فرقة موسيقية صغيرة (كالتخت الشرقي عندنا) لتصاحب الغناء . ويكون هذا التخت من هذه الآلة والطبلة وصناجات (سيمبالات) صغيرة وآلة خاصة عبارة عن دائرة مكونة من واحد وعشرين من الأجراس القرصية ذات لرنين الخاص . والفرق الصغيرة في بورما تذكرنا بالفرق الهندية التقليدية القديمة ، لذلك نجد أن بعض الألحان التي تؤدي في بورما والتي ترجع إلى أصل هندي قد اندثرت تمامًا في الوطن الأم - الهند . كما توجد في بورما آلة موسيقية تشبه القارب ويطلق عليها اسم سون Saun - ويوجد لهذه الآلة مثيل في فيتنام تسمى ساريم Sarim ومعناها قارب . وكان يشد على هذه الآلة سبعة أوتار زيدت بعد القرن الثامن عشر إلى ثلاثة عشر وترًا . ومن الآلات الموسيقية القديمة الموجودة في بورما والتي ترجع إلى أصول مصرية قديمة ، آلة الهارب ذي القوس Arched Harp والحقيقة التي أثبتها المؤرخون وعلماء الأجناس Anthropologists - هي أن

منطقة الهند والشرق الأقصى قاطبة قد تأثرت بالحياة الحضارية التي كانت مزدهرة منذ ٤٠٠٠ عام في مصر وبلاد ما بين النهرين - ووجود آلة الهارب في هذه المنطقة أحد الأدلة التي تثبت هذه الحقيقة .

#### ٤ - أندونيسيا

تتكون أندونيسيا من عدة جزر لعل أهمها وأكبرها هي على الترتيب سومطرة ، ثم جاوا ، ثم بالي . ولقد كان التأثير الهندي واضحاً في الثقافة الأندونيسية منذ بدء ازدهار الحضارة الهندية في عهد سيلندرا Sailendra بسومطره حيث ازدهرت ممالك جاوا الشهيرة وأنشئت المعابد والأضرحة الهندية منذ أواخر القرن السابع وربما أوائل القرن الثامن حتى عام ١٣٧٥ م . ونستطيع حتى الآن أن نتبين من النقوش البارزة المرسومة على المعابد وتلك الأضرحة ، وجود صور الآلات الموسيقية التي كانت سائدة إبان تلك الفترة ، وهي قريبة الشبه جداً من الآلات الموسيقية الهندية التي كانت مستخدمة في ذلك الوقت ، وإن كان الكثير منها قد انقرض ولم يعد له وجود . وكانت هذه الآلات الموسيقية تستخدم في بيوت الطبقة الحاكمة بصفة خاصة . كما أثبت المؤرخون أن ثمة فرق صغيرة كانت تعزف خلال القرن العاشر الميلادي في بيوت أثرياء القوم ، وكانت أيضاً تشبه الفرق الهندية . ومن العناصر الهامة التي أثرت في الحياة الموسيقية في أندونيسيا ظهور المسرحية السانسكريتية Sanskrit Drama التي ظهرت وازدهرت في الهند . والملحمة الهندية الشهيرة رامايانا Ramayana ترجمت إلى عدة لغات لبلاد جنوب شرق آسيا وقدمت منها مشاهد كثيرة على المسرح الأندونيسي ، وقد ثبت اقتباسها من الملحمة الهندية ، كما ظهرت هذه المسرحيات أيضاً في جاوا خلال الفترة من القرن التاسع حتى القرن الحادي عشر الميلادي . ومعظم هذه المشاهد كانت عبارة عن رقصات

مسرحية كانت تقدم إلى جانب مسرحيات الظل Shadow Plays التي كانت تسمى هناك ويانج Wayang التي يرجح أنها وجدت في أندونيسيا قبل وصول الهنود . وهذه العروض المسرحية لازالت تقدم في أندونيسيا ، وهي تشبه نظائرها من الرقصات الهندية التي يطلق عليها هناك كاثاكالي Kathakali وهذه الرقصات في أندونيسيا تؤدي بمصاحبة الأغنيات الوصفية ، شأنها في ذلك شأن الهند تقريباً .

ونلاحظ في أندونيسيا وجود خاصية تشترك فيها معظم أنواع الموسيقى الشرقية - وهي اقتران الموسيقى بالشعر - ويبدو ذلك جلياً في جاوا بصفة خاصة . وفي جزيرة بالي التابعة لأندونيسيا يزيد الاهتمام بالرقص التقليدي ، وسبب ذلك أن الرقص في هذه الجزيرة التي هي أصغر الجزر الثلاث المكونة لأندونيسيا ( سومطرة - جاوا - بالي ) تعتبر جزءاً مكوناً لطقوس العبادات أو أحد أقسام الاحتفالات التقليدية وكذلك كجزء لا غنى عنه في المسرحيات الدرامية . والمسرح في أندونيسيا لا يستمد مادته من الأساطير الدينية religious mythology كما كان الحال في الهند ، حيث تقدم على هذا المسرح موضوعات رومانسية من التاريخ المحلي . وظهرت في جاوا في القرن الرابع عشر مسرحية راقصة تسمى جامبو Gambuh لازالت تعرض كل عام في قرية واحدة اسمها باتوان Batuan تقع في جنوب بالي . وتتكون الفرقة الموسيقية من الآلات التقليدية القديمة وهي : فلوت سولينج Suling طبله كنانج Kenang طبله معدنية كينونج Kenung وصاجات (كمبول Kempul ) وآلة رباب Fiddle وهي بالقطع من أصل إسلامي حيث وصلت إلى أندونيسيا عن طريق الهند بعد الغزو الإسلامي .

ومنذ بدأ الإسلام ينتشر في أندونيسيا في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي قامت في سومطرة حكومة إسلامية وأصبحت جاوا كلها مسلمة في القرن الخامس عشر



الميلادى .. وقد أصبحت آلة الرباب المسمارية Spike-Fiddle أهم الآلات الموسيقية وهى ترجع إلى أصل عربى - فارسى . ويمكننا فى أيامنا هذه مشاهدة هذه الآلة وهى تقود الفرقة الموسيقية فى معظم أرجاء أندونيسيا خصوصاً فى سومطرة وجاوا حيث ظلت بالى - أصغر الجزر - محتفظة بالعقائد والتقاليد الهندية - لذا فإن الباحثين عن أصول الموسيقى الأندونيسية القديمة التى نبعت من الموسيقى الهندية يذهبون إلى بالى لدراسة موسيقاها ثم يلمسون التطور الإسلامى وآثاره فى الجزر الكبيرة . ويمكن القول إجمالاً أن الموسيقى الأندونيسية هى نسيج لحمته وسدته من الحضارتين الهندية والإسلامية . وأهم تغير أحدثه الإسلام هو تحويل آلات النفخ المصنوعة من البامبو إلى آلات مصنوعة من المعدن .

والفرقة الموسيقية الأندونيسية التقليدية تسمى جاملان Gamelan ، وهى الفرقة التى ترادف التخت الشرقى عندنا . والغريب أن موسيقى هذه الفرقة لم تعرف على وجه التحديد إلا فى القرن التاسع عشر كما حدث عندنا فى مصر ومنطقتنا العربية كلها . ولعل أبرز أثر للتأثير الحضارى يظهر جلياً فى تكوين الفرق الموسيقية فى جزيرة بالى التى احتفظت بالحضارة الهندية وجزيرتى جاوا وسومطرة التى دانت بالإسلام .

ففى بالى تتكون الفرق الموسيقية التى تسمى جاملان انكلونج (Gamelan Anklung) من الطبلية (كندانج Kendang) ومن آلات الأجراس والاكسلفون المنحنى (جامبانج gambang) وهو مصنوع من المعدن أو من الخشب ، وآلات إيقاعية برونزية مختلفة تسمى جندر - سارون ديمونج ، وصناجات الأجراس المسماة (يوتانج) ، وزوج من صناجات صغيرة تشبه آلة البونجز عندنا وتسمى (ريونج) وآلة إيقاعية أخرى مصنوعة من البامبو تسمى (انكلونج) وجميع هذه الآلات ذات وحدة صوتية ثابتة . أما الأوركسترا الكبير فى جاوا المعروف باسم صناجات الجاملان gamelan gong فتكثر فيها الآلات



الموسيقية التي تثرى اللحن دون الإيقاع كالفلوت والرياب بصفة خاصة . والغناء يؤدي بصوت واحد بمصاحبة الفرقة . وقد تشترك معه مجموعة من الكورال شأنها في ذلك شأن الغناء الشائع عندنا في مصر وفي جميع البلدان العربية والشرقية والسلم الخماسي يستخدم في أندونيسيا أساساً على جزيرة بالي حيث يستخدم السلم الرباعي الذي استمد أصوله من الراجا الهندية .



## المجموعة الثالثة

١ - الهند :

للهند باب دخول واحد يقع في الشمال الغربي ، وليس له طريق للخروج سوى البحر . وفي غضون ستين قرنا من الزمان سلكت جميع السلالات التي وفدت إلى الهند هذا الطريق الشمالي ، وكانت كل سلالة من النازحين إلى شبه القارة تدفع السكان القدامى إلى الجنوب ، ونتيجة لهذه الحقيقة التاريخية حدث ذلك التباين الشاسع في المزاج الموسيقي العام بين سكان الشمال والوسط والجنوب . والظاهرة الجديرة بالذكر أنه برغم تنوع السلالات التي نزلت إلى الهند منذ القدم ثم ما تبع ذلك من تنوع الثقافات والفكر الموسيقي ، إلا أننا نلاحظ أن هذا التنوع انصهر في بوتقة الزمن وبرزت ثقافة هندية مميزة لها خصائص تنفرد بها برغم اتساع الرقعة من الأرض التي تشغلها الهند وبرغم كثافة السكان بعد أن وصل تعدادها أخيرًا إلى ما يزيد على ٨٠٠ مليون نسمة .

وأقدم السلالات التي قطنت الهند هي قبائل النيجريتينس negritos ، وأفراد هذه القبائل من قصار الطول إلى حد ملحوظ فهم أقرب إلى الأقزام الذين استوطنوا الهند بعد أن نزحوا من مواطنهم الأصلية في آسيا . ويجمع المؤرخون أن هذه السلالات هي أول من سكنت الهند خلال العصر الحجري القديم ( ٤٠٠٠ سنة ق . م ) ولم تترك أية آثار حضارية مبكرة سوى نوع من الموسيقى القبلية الفطرية التي تنحصر أهميتها في أنها صبغت الموسيقى الهندية بصبغة خاصة لصقت بها منذ ذلك التاريخ . وإذا كانت اللغات التي تتحدث بها الهند الآن

وصلت إلى أربع عشرة لغة ، كما تتواجد بها مئات القبائل التى تختلف فيما بينها فى العادات والتقاليد والديانات والثقافات إلا أن الموسيقى التقليدية والشعبية لهذه القبائل لم تدرس بالقدر الكافى لإيجاد علاقة حضارية أو عرقية أو فنية بينها منذ أول وجودها . ومنذ قرابة ٣٠٠٠ عام ق . م يعتقد المؤرخون أن الهند قد تعرضت لغزو من قبائل يرجح أنها من جنس استرالى - وبهذا تعرضت الموسيقى الهندية لعنصر جديد أثر على الشكل والمضمون القديم الذى ألفته الأجناس البدائية الأولى . وتسمى قبائل القيداس المعروفة فى سيلان إلى هذه السلالات بالذات ، وقد أثبت الباحثون الموسيقيون أن موسيقى هذه السلالات كانت مكونة من نغمتين فقط ، وفى أوائل العصر الحجري الجديد رحلت قبائل كثيرة من منطقة البحر الأبيض المتوسط إلى الهند . ويسود الاعتقاد بين الأنثروبولوجيين أن أجناساً من أصل مصرى قد استوطنت شمال الهند حاملة معها ثقافة ميجالية megalithic وآلات موسيقية مصرية الأصل .

يتضح مما تقدم أن تاريخ الموسيقى فى الهند ، ولو أنه قديم إلا أنه يأتى فى هذا المضمار من القدم بعد الصين . أما الفترات التى أثبت فيها المؤرخون وعلماء الأجناس أن الهند قد تعرضت خلالها إلى هجرات كثيرة فقد بدأت من عام ٢٠٠٠ ق . م ، حيث ثبتت هجرة أجناس آرية كانت تقطن غرب آسيا واستقرت بشبه القارة فى المدة من عام ٢٠٠٠ - ١٠٠٠ ق . م ، وقد ثبت أن هذه الأجناس الآرية كانت تسلك فى عباداتها تلك الطقوس والتراتيل التى كانت نصوصاً مدونة بمعرفة قدامى الحكماء الهنود المعروفين بريشيز Rishis وذلك فى أربعة كتب تسمى قيداس Vedas (واحدها فيدا ومعناها معرفة) وكان ذلك فى الفترة منذ عام ١٥٠٠ - ٥٠٠ ق . م . من هذا يظهر لنا جلياً سبب استمرار غناء الفيديا فى الهند لأنه تقليد متوارث منذ عام ٣٠٠٠ ق . م تقريباً . ولا شك أن المسار الحضارى

لهذا النوع من الغناء قد تعرض لمؤثرات كثيرة طوال هذه الفترة ، إلا أن التغيير كان طفيفاً للغاية حتى جاءت فترة الازدهار السانسكريتي Sanskrit بين القرنين الرابع والسادس الميلادى حيث قام بهارتا أحد رواد الفكر والفن الهندى القديم بكتابة مقاله الشامل عن الموسيقى والرقص والمسرح الهندى الكلاسيكى القديم ، وأشار بأوجه الإصلاح لازدهار الموسيقى الهندية . وترجع معظم الصيغ الفنية والموسيقية الحالية فى الهند إلى ذلك العهد عدا بعض الإضافات الجمالية التى استحدثت خصوصاً فى مجال الزخارف والإيقاعات التى زيدت بمعرفة الموسيقيين الهنود على مر التاريخ . والموسيقى الهندية التى تمارس فى الشمال تحمل فى طياتها الروح العربية الإسلامية والفارسية نتيجة للغزو الإسلامى لهذه المنطقة وبالتالى هجرة واستقرار المزاج الموسيقى العربى والإسلامى الذى كان قد تأثر بالموسيقى الفارسية ثم انتقله إلى الهند منذ القرن الحادى عشر الميلادى .

ولعل أهم ما يميز التأليف الموسيقية الهندية هو وجود الراجا Raga وهو عبارة عن السلم الموسيقى الهندى وما ينظمه من قواعد ونظريات لاستخدامه ثم الانتقالات الميلودية التى يجب مراعاتها عند الارتجال Improvisation والارتجال هو أحد المظاهر الموسيقية الهامة للممارسة الموسيقية الهندية شأنه فى ذلك شأن معظم - إن لم يكن جميع - البلاد الشرقية ، لذلك فإن الراجا الهندية تعتبر أيضاً قالباً للارتجال من سلم معين وذى طابع معين .

والراجا الهندية هو أسلوب ليس باليسير تذوقه إلا بعد التعود على سماعه وفهمه . ويمكن تبسيط النظرية السلمية فى الموسيقى الهندية أنها تتكون أساساً من ست راجات وهذه تتفرع بدورها إلى خمس شعب يسمى كل منها راجيتيمس وستة عشر سلماً فرعياً تسمى فوق الراجاز upragas وفوق الراجيتيس . فتصبح مجموع الراجاز كلها ١٣٢ . وتستحدث بين الحين والآخر راجات جديدة شأنها فى



ذلك شأن المقامات الموسيقية العربية . ويمكن تشبيه هذا النظام اللحنى الهندى بالأسلوب العربى أو المصرى ، حيث تعتمد الموسيقى العربية أو المصرية التقليدية على المقام الأساسى وهذه ترادف كلمة الراجا . ومن مقاماتنا الأساسية الراسـت والبياتى والسيكا ، وهذه تتفرع بدورها إلى مقامات فرعية كالسوزناك والنواثر والنكريز وكلها تتركز على درجة الراسـت وتعتبر من أسرة هذا المقام الأساسى ، وكذلك الحجاز والصبا والشورى - لأنها تتركز على درجة الدوكاه كالبياتى تمامًا وتعتبر فروعًا منه . . والارتجال يعتمد فى الهند على الراجا كما يعتمد فى مصر والبلاد العربية على المقام .

والعازف الماهر على الآلات الهندية يجب أن يكون ملهمًا بما لا يقل عن ستين راجا مختلفة ، أما العازف الصناع ( الفرتيزور ) من أمثال أمـرت خان العازف الهندى على آلة السيـتار فإنه يرتجل فى حدود مالا يقل عن مائة راجا يحفظها تمامًا . ورغم أنه لا يوجد مرادف لكلمة راجا فى اللغة العربية فإن معناها تقريبًا لون أو مزاج أو عاطفة أو طابع ، أو هى مزيج من هذه المعانى جميعًا . ويعتقد الهنود أن كل راجا تناسب فى عزفها أو أدائها موسمًا خاصًا أو ساعة خاصة من ساعات النهار . فالراجا التى تعزف فى أول النهار لا يصلح أن تعزف فى نهايته أو حتى فى وسطه ، ومن ثم فإن موسيقى الراجا لا تعتبر أداة للترفيه أو التسلية وإنما للاحتفال بالساعات المتعاقبة كما تُفرض طقوسهم فى الحياة المعيشية اليومية .

وهكذا تجد الشعوب الهندية فى موسيقاها أنها أداة إلهام للسمو النفسى فى كل ساعة من ساعات الليل والنهار كالعبادة فى الصباح والبهجة فى المساء أو الظهيرة، وفى بعض المواسم لإذكاء الحب أو الإخلاص أو الوفاء أو الشجاعة وما إلى ذلك . أما الموسيقى التى تهدف إلى مجرد الترفيه أو قضاء الوقت أو الاستمتاع المجرد فإن ذلك شىء لا يعرفه الإنسان الهندى ولا يؤمن به .

وكما أن الهدف من الممارسة الموسيقية في الهند يتسم بشيء من الغرابة - فإن النظرية السلمية أيضًا تتسم بنفس الشيء . فلكل راجا نغمة أساسية تسمى فادي Vadi وهي النغمة التي يجب أن يبرزها العازف في أثناء الأداء تمامًا كدرجة الركوز في موسيقانا العربية . يلي ذلك في الأهمية نغمة تسمى ساما فادي Sama Vadi ثم أنغام فرعية يطلق عليها أنيدفادي Anid Vadi ثم نغمة متنافرة dissonant تسمى فيفادي Vivadi وتسمى هذه الأنغام بأسماء معينة مثل الملك والوزير والمشاهدين والحاضرين attendants أو العدو . وقد اشتقت بعض أنماط من الراجا من الموسيقى الشعبية الهندية ، والبعض الآخر من الغناء الديني أو ربما من بعض المؤلفات الموسيقية الهامة لأعلام الموسيقى الهندية . وينقسم الأوكثاف (أو الديوان) كما نسميه في موسيقانا العربية إلى ٢٢ شروتس shrutis وهي المسافة الموسيقية التي تزيد قليلاً جداً عن ربع المقام (ربع المسافة) في الموسيقى العربية . ومن ٢٢ شروتس هذه تتكون جميع الأنغام التي تتبع أي من المفاتيح المختلفة .

وأهم ما يميز سلام الموسيقى الهندية أنها سلسلة من المسافات وليس سلسلة من النغمات الثابتة Fixed tones . ويصاحب المغني الهندي في العادة إما آلة الطنبورة (وهي آلة موسيقية من أصل إسلامي إلا أنها تختلف عن الطنبور التركي ذي الرقبة الطويلة) أو آلة عود مركب عليها أربعة أوتار . أما الإيقاع الذي يصاحب المغني فعبارة عن طبلة يستخدمها العازف وهي موضوعة أمامه فوق الأرض . ووحدة الإيقاع في الهند تسمى تالا Tala ولكل راجا هندية ميزان خاص يصاحبه ، وكثيراً ما تشترك وحدة إيقاع واحدة مع أكثر من راجا ، وذلك لأن عدد الراجات (المقامات) في الهند أكثر من عدد التالات - (الإيقاعات) . وقد تم منذ سنوات حصر العدد المستخدم من الراجات فوجد أنها لا تزيد على ١٠٨ راجا في حين يصل عدد التالات في جنوب الهند مثلاً سبعة فقط . وتتكون كل تالا من عدد محدد من

الضربات beats التى تسمى بالهندية ماتراس matras وهى مرتبة وفى نظام محدد يصعب شرحه إذا لم يقترن ذلك أما بالسماع المستمر أو الممارسة إن أمكن . وتنقسم سرعة الإيقاعات إلى بطيء ( فيلامبيتا vilambita ) ومتوسط ( مادها madhya ) وسريع ( دروتا - druta ) وكل سرعة من هذه تساوى ضعف السرعة التى تسبقها .

ويمكن أن نتصور ماهية التالا أو الإيقاع الهندى التقليدى إذا قارناه عندنا بالجملة الموسيقية المكونة من أربعة موازير عندما تؤدي بإيقاع متوسط . والأغنية الهندية التقليدية تنقسم عادة إلى ثلاثة أجزاء رئيسية هى :

الجزء الأول : ويسمى ألابا alapa . وهى عبارة عن مقدمة موسيقية تعزف ببطء وغير مقيدة بإيقاع . ووظيفة هذه المقدمة تهيئة العازف والمغنى والمستمع على حد سواء إلى المواءمة النفسية بينه وبين الراجا ( أو المقام ) الذى تؤدي منه الأغنية ونلاحظ هنا وجه الشبه بين هذا التقليد الشرقى فى الهند وبين نظيره فى مصر عندما تؤدي الوصلة الغنائية المصرية التى تبدأ بعزف انفرادى على الآلات التقليدية ثم اللبالي والموال أو الموشح التى تؤدي جميعاً من مقام واحد لإحداث التهيئة النفسية والتقمص الذاتى للمقام إذا جاز التعبير ، وهو ما يعبر عنه قدامى المغنين والعازفين فى مصر ( بالسلطنة ) - وهكذا تبرز سمة تتميز بها الموسيقى الشرقية بصفة عامة وهى ضرورة المعاشة المقامية فى الألحان الغنائية بصفة خاصة .

الجزء الثانى : للأغنية وهو مقطع شعري Stanza يؤديه المغنى ليحدد فيه موضوع الأغنية وطبيعة الشاعر التى تهدف إلى إبرازها كالفرح أو الحزن أو التفاؤل أو الحماس وغير ذلك من المشاعر الإنسانية .

الجزء الثالث والأخير : وهو أهم أجزاء الأغنية ونلاحظ هنا أيضاً وجه الشبه بين هذا الجزء وبين وصلتنا الغنائية العربية حيث يعتبر الدور الغنائى وهو القالب

الأخير للوصلة أهم أجزائها . وفي هذا الجزء من الأغنية الهندية تبرز أهمية التالا وذلك عندما تبدأ الطلبة في مصاحبة الغناء . وتبدأ سرعة الغناء متوسطة ثم تتدرج في السرعة حتى نهاية الغناء . ومما يلفت النظر أن الاختلاف كبير جداً في مدة الآلابا ( المقدمة الموسيقية ) فإنها طويلة في مناطق الشمال على حين نجدها قصيرة في بلاد الجنوب .

أما العنصر الثالث بعد الراجا ( المقام ) والتالا ( الإيقاع ) فهو اللحن الرتيب المهيمن Drone أو كما يطلق عليه في الهند كاراجا Kharaga . وهذا اللحن المستمر هو نوع من البدال Pedal لأنه نغمة تستمر طوال اللحن شأنها في ذلك شأن النغمة المستمرة التي تسمع عند عزف الأرغول المصرى الطويل القصبة خصوصاً عندما يصاحب أداء الموال أو الغناء الشعبى بصفة عامة . ويعتقد كثير من المؤرخين أن هذا التقليد صاحب الغزوات الإسلامية التي بدأت في شمال الهند ثم زحفت إلى وسطه وجنوبه . واللحن الرتيب المستمر Drone الذى يصاحب العزف الآلى أو الغناء في الهند لا تألفه الأذن الغربية إلا بعد دراسته وفهمه وإدراك مراميه حتى يمكن تذوقه وبالتالي يتولد الإحساس بالقيمة الجمالية الكامنة فيه . وتعتبر كل نغمة في السلم الموسيقى كياناً قائماً بذاته لأنها تحمل في عرفهم مدلولاً خاصاً . ومن أبرز خصائص الموسيقى الهندية شأنها في ذلك شأن الموسيقى الشرقية بصفة عامة أنها تتمتع بثراء واضح في الزخارف الصوتية والآلية على حد سواء وهذه تضاف ظلالاً على اللحن الميلودى وتكون بمثابة الهارمونية الغربية التي تعمق الأثر الجمالى للخط الميلودى .

وأهم الضوابط التي تتحكم في المغنى أو العازف هي التقاليد الموروثة التي لا مناص من اتباعها ، ثم ما يتمتع به العازف أو المغنى من ذوق وإحساس وموهبة . وهكذا ليس للقواعد الموسيقية أو النظريات أهمية كبيرة سوى للدارسين



بطبيعة الحال . ونجد في الهند كما نجد في معظم البلدان الشرقية عازفين توفرت لديهم المهارة الفائقة . وبرغم ذلك يجهلون تمامًا ذلك الإطار الموسيقى النظرى الذى يغلف ما يؤدونه من عزف أو غناء .

ومن أهم الآلات الموسيقية ذات الدساتين<sup>(١)</sup> Frets فى الهند ، آلة الفينا وآلة السيتار . ويركب على آلة الفينا سبعة أوتار تنبر plucked منها أربعة بريشة مثبتة فى وسط اليد اليمنى للعازف . ويثبت على رقبة هذه الآلة عدد ٢٤ من الدساتين المعدنية البارزة . أما آلة السيتار التى تستخدم بكثرة فى شمال الهند فإنها أقرب الشبه بآلة البزق . إلا أنها ضخمة بحيث يستخدمها العازف وهو جالس على الأرض . وتحمل رقبة السيتار التى يبلغ عرضها ٣ بوصات . من ١٦ إلى ٢٠ قطعة من الدساتين المتحركة . والآلة مزودة بسبعة أوتار ، واحد منها فقط لعزف اللحن الأساسى (الميلودى) والباقى لأداء اللحن الثابت المصاحب Drone . ومن الآلات الموسيقية الهندية التقليدية آلة السارود Sarod - وهى كثيرة التداول فى الشمال ونادرة فى الجنوب ، رقبته قصيرة نسبيًا عن آلة السيتار ، ولا تستخدم بها الدساتين . أما آلة الطامبورا Tambura وتشبه عندنا آلة العود - فهى مزودة بأربعة أوتار وهى أسهل الآلات فى ضبطها (دوزانها) .

وتتكون الفرقة التقليدية الهندية التى تشبه التخت الشرقى عندنا من عازف على آلة السيتار وآخر على الطنبورا وثالث على طاقم الطبول (مكون من طبلتين) أى ثلاثة أفراد بدلا من الأربعة العازفين الذين يشكلون التخت الشرقى المصرى التقليدى ، وهم عازفو العود والنأى والقانون والإيقاع . وعازف الإيقاع فى الفرقة الهندية يجب أن يكون ملماً بما لا يقل عن ستة عشر إيقاعاً أساسياً .

ومن آلات النفخ الهندية التقليدية آلة تسمى البانسورى Bansuri وهى تشبه

---

(١) قطع معدنية غالباً توضع على رقبة الآلة الموسيقية لتحديد مكان العفق .



آلة الناي المصرية أو العربية ، وآلة أخرى تسمى الشاناي Shannai وهي قرية من مزارنا البلدى .

وهكذا يتضح لنا أن الموسيقى الهندية تحمل ذات الخصائص التي تشترك فيها معظم البلاد الشرقية في موسيقاها - وأهمها الاهتمام بالميلودية وعدم الاعتماد على الهارمونية والاهتمام بوضوح الإيقاع والعناية بالزخارف اللحنية ، وأهمية الارتجال وتوافر النزعة الرومانتيكية التي تعكس دخيلة الذات الشرقية المفعمة بالأحاسيس والمشاعر المرهفة الحاملة والغارقة في الروحانيات الأصيلة التي تمتزج بأرضه ومياهه وسمائه .



## المجموعة الرابعة

### ١ - الموسيقى العربية :

انحصرت الموسيقى في الجزيرة العربية قبل ظهور الإسلام في الغناء الذي كان يردد في مناسبات اللهو والشراب وكانت وثيقة الصلة بالشعر الجاهلي الذي اعتمد على الإيقاع الموسيقي لعلم العروض كما عرف بعد ذلك . وفي أول ظهور الإسلام كان من الطبيعي أن تكون النظرة إلى الممارسة الموسيقية بشئ صورها نظرة حذر وفتور وقلة اكتراث .

قضى الإسلام على كل أشكال اللهو والعبث فلم تَلَقَ الموسيقى في أول ظهوره التأييد المباشر لرسول الإسلام عليه السلام ثم من جاء من بعده من الخلفاء أبو بكر الصديق وعمر بن الخطاب وعلي وعثمان رضوان الله عليهم . إلا أن الشئ الذي يمكن أن نقطع به هو أن الإسلام لم يحرم الموسيقى تحريمًا صريحًا بآية قرآنية أو حديث نبوي . وثبت أن الرسول عليه السلام كان ذواقًا للجاد الهادف من الأشكال الموسيقية التقليدية التي كانت تمارس في بيوت المسلمين في أول عهدهم بالإسلام . وفي عهد الخلفاء كانت تعاليم الدين الحنيف قد استقرت وبدأت الفتوحات الإسلامية تزحف شمالاً وجنوباً وشرقاً وغرباً فامتزجت بالحضارات القديمة كحضارة الإغريق وحضارة فارس ثم امتزجت أيضًا بالمدنيات الواقعة حول حوض البحر الأبيض المتوسط ، لذا فإننا نجد آثار الموسيقى العربية في شمال الهند ، وفي بلاد إسلامية أخرى كأندونيسيا والبايما وجنوب روسيا كطشقند وسمرقند وأفغانستان .

ويرجع تاريخ أول بحث عربي عن الموسيقى إلى القرن الثامن الميلادي أي بعد قرن ونصف تقريباً من ظهور الإسلام . وكان الامتزاج والاختلاط الحضاري والثقافي قد أتى ثماره اليانعة . شغل رسول الإسلام عليه السلام بتلقى الرسالة النورانية السمحاء وما تبع ذلك من جهاد وصبر وجهد وفتوحات وأحاديث وإنجازات غيرت كل شكل من أشكال الحياة التي كانت سائدة إبان الجاهلية . وكانت الممارسة الموسيقية البناءة النظيفة التي استهدفت خير الإنسان وتبعد عنه نزعات الشرور والآثام ، هذا النمط من الموسيقى النافعة كان محدوداً للغاية ولا يمارس إلا في بيوت المسلمين إما بالغناء البدائي أو بالعزف على الدفوف والمزاهر . وأخذ ذلك السلوك الفني يتسرب بحذر شديد إلى الآذان وإلى ترتيل القرآن ، وبهذا اعترف الإسلام رويداً بأثر الموسيقى النظيفة في إرساء القيم الفاضلة والارتفاع بمستوى النفس الإنسانية إلى آفاق سامية رفيعة . إلا أن هذا التدرج ، أو قل هذا التطور الذي حدث في الموسيقى العربية لم يحدث بين يوم وليلة بل عبر مئات السنين حتى وصل إلى الشكل والمضمون الذي نعرفه اليوم . ونوجز هذا التطور فيما يلي :

١ - عند ظهور الإسلام ثبت حب رسول السلام للموسيقى البريئة التي تروح عن النفس الكادحة ونسبت إليه أحاديث كثيرة ليس هنا مجالها دلت على حساسيته العظيمة وأنه كان ذواقاً لما يدخل البهجة والسرور والتفاؤل والفرح للنفس البشرية المطمئنة التي لا يعوقها الغناء عن ذكر الله وإقامة فرائض الإسلام على وجهها الصحيح . ومن أمثلة هؤلاء بلال الحبشي مؤذن الرسول أول من أسلم من الأحباش وكان صاحب صوت جميل ، كما اشتهرت بالغناء في ذلك الوقت قينة مصرية اسمها سيرين .

٢ - وفي عهد أبي بكر وعمر لم تحظ الموسيقى بأى تقدم أو بأى نظرة تقدير

خاص من قبل الخلفاء الراشدين لانشغالهم بالفتوحات ونشر راية الإسلام .  
٣ - وفي عهد عثمان بن عفان رضى الله عنه - بدأت إقامة حفلات شبه رسمية للغناء وكان يحضرها أشراف المسلمين - وكانت تحييها بعض المغنيات ، اشتهرت منهن عزة الميلاء . وكانت ممارسة الرجال للغناء في ذلك الوقت ضرب من التخنث .

٤ - اتسعت الإمبراطورية الإسلامية ودانت كثير من الممالك للإسلام وغنم المسلمون غنائم كثيرة من بينها آلاف الأسرى . وكان منهم موسيقيون ومغنون فابتنى الحكام والقادة الأشراف المسلمون القصور التي وفروا لها فاخر الرياش وألحقوا بها أصحاب الأصوات الجميلة من الرجال الأسرى - ووصلت الموسيقى العربية إلى ذروة سامقة في عصر الخلفاء الراشدين .

٥ - انتقل الحكم بعد مقتل على رضى الله عنه إلى الأمويين فبدأت الفتوحات العربية شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً وخفقت راية الإسلام في الصين والهند وأسبانيا حتى جنوب فرنسا وتحققت بذلك حضارة إسلامية عارمة ، وبالتالي ازدهرت الموسيقى العربية بعد أن امتزجت بالمدينيات المصرية والفارسية واليونانية . نبغ زرياب في الأندلس فأنشأ أولى مدارس الموسيقى في التاريخ ، وطور آلة العود فانتقل استخدامها إلى أوروبا لتعيش وتنمو زهاء ثلاثة قرون كما انتقل الغناء العربي إلى الحضارة الأوربية التي بدأت في الازدهار بعد غناء التروبا دور والتروفير . ومن الموسيقيين العرب الذين ظهر لهم إنتاج موسيقى أثر على حضارة الغرب ومن ثم حضارة العالم نذكر :

( أ ) الخليل أحمد الفراهيدى - ألف كتابين ، واحد في الإيقاعات

والثاني في النغمات .

( ب ) ابن العوراء : وقد ذكر البارون همر بورجستول



Hammar Burgstall في كتابه عن تاريخ آداب اللغة العربية أن ابن العوراء وضع مجموعة من الأغاني العربية التي ظلت تردد لزمن طويل .

(ج) يعقوب بن إسحاق الكندي : المتوفى سنة ٢٤٨ هجرية - وقد وضع ست مؤلفات عن الموسيقى وقد تناولت الميزان الموسيقي - الآلات الموسيقية اتحاد الموسيقى والشعر . وهذه الكتب ما زالت موجودة بالمتحف البريطاني في لندن .

(د) أبو الفرج بن الحسين الأصبهاني : (٢٤٨ - ٣٥٦ هـ) وضع كتاب الأغاني وهو أشهر الكتب العربية التي وصلتنا وتحدث بإفاضة مشبعة عن الحياة الموسيقية العربية ونقلت إلينا الكثير من نصوص الغناء - إلا أن الموسيقى ذاتها لم تصلنا في هذا الكتاب إلا وصفاً . وقد حقق من هذا الكتاب القيم عن الغناء العربي واحد وعشرون جزءاً .

(هـ) أبو النصر محمد بن طرحان الفارابي : وله كتابان في الموسيقى : الأول اسمه كتاب الموسيقى الكبير . ويقع في جزأين . والثاني اسمه المدخل إلى صناعة الموسيقى وتوجد منه نسخة فوتوغرافية بدار الكتب المصرية .

(و) محمد بن زكريا الرازي : مات سنة ٣١١ هجرية - وله رسالة في الموسيقى ، وأخرى في الغناء مودعتان بالمكتبة الأهلية بباريس .

(ز) أبو علي الحسين بن سينا : المتوفى عام ٤٧٨ هـ - وله فصل في الموسيقى في الرسالة الثانية عشرة من كتابه المسمى الشفاء - ومنه نسخة محفوظة في متحف لندن .

(ح) إخوان الصفا : ولهم رسالة في الموسيقى استخرجت من كتابهم المسمى رسائل إخوان الصفا - وتوجد منه نسخة في مكتبة بباريس وأخرى في ليد .

(ط) صفي الدين بن عبد المؤمن البغدادي : ويعرف في الشرق العربي باسم

صنى الدين الأرموى - عاش في مصر أيام المعتصم آخر خلفاء العباسيين - مات سنة ٦٥٦ هـ له رسالة في الموسيقى اسمها الشرفية توجد منها نسخة في مكتبة باريس وأخرى في فيينا . وله كتاب الأدوار منه نسخة في المتحف البريطاني ونسخة مصورة في دار الكتب المصرية .

هذه نماذج قليلة للمحاولات الجادة التي قدمها العرب لإثراء العلوم الموسيقية وتقنين ممارسة هذا الفن الجميل الذي عشقوه ، وإن كان هذا العشق قد تمثل في الغناء فقط . فإن الأمر الذي حير المؤرخين والمستشرقين ، هو سبب إهمال العرب تدوين موسيقاهم وهم الذين نبغوا وبلغوا شأواً عظيماً في علوم أكثر تعقيداً من التدوين الموسيقي كالفلك والفلسفة والطب والرياضيات ، مما جعلهم نبغاً علمياً فياضاً اغترفت منه الحضارات الأخرى - خصوصاً الحضارة الأوربية قبل أن تصل إلى الشموخ الحضارى الذي بدأ مع عصر النهضة . ومهما كانت الأسباب فإن نظريات التدوين الموسيقي التي يمارسها المؤلفون العرب منذ حوالى منتصف القرن الماضى هو نتاج تفكير غربي حيث قام الراهب الموسيقى الإيطالى جويدو دارتزو guido d'arezzo ( ٩٩٠ - ١٠٥٠ م ) باختراع السلم الموسيقي والعلامات الموسيقية فاعتبرت ثورة جمالية وعلمية عارمة حيث نقلت إلينا الألحان التي وضعت منذ أوائل القرن الحادى عشر فى أوربا حتى وقتنا هذا . وأصبح العالم كله يحتفظ بمؤلفاته الموسيقية بفضل تطور التدوين والكتابة الموسيقية .

وكما تعتمد الموسيقى الهندية على الراجا فإن نظرية الموسيقى العربية تعتمد على المقام - وهو عبارة عن السلم الموسيقي الذي يقع بين نغمة الأساس والأوكتاف - أو كما يعبر عنها المشتغلون بالموسيقى العربية في مصر والأمة العربية من عازفين ومغنين بالديوان الذي يتضمن الأنغام الموسيقية التي تقع بين قرار وجواب نغمة معينة . فبين الراست ( قرار ) والكردان ( جواب ) أو بين الدوكاه ( قرار ) والحخير

(جواب) توجد ٢٤ مسافة موسيقية تعتبر كل منها ربع النغمة - وهي مسافة تساوى تقريباً نصف المسافة المستخدمة في الموسيقى الغربية .

وتمتاز الموسيقى العربية بإطلاق اسم خاص على كل نغمة من النغمات الـ ٢٤ التي يتكون منها الديوان الأول والثاني ، فنغمة اليكاه ( صول - قرار ) في الديوان الأول تقابلها نغمة النواه ( صول - جواب ) في الديوان الثاني والحسيني عشيران ( لا - قرار ) في الديوان الأول تقابلها نغمة الحسيني ( لا - جواب ) في الديوان الثاني - وهكذا .

وربع<sup>(١)</sup> التون في الموسيقى العربية استخدام قديم ذكره أبو النصر الفارابي في كتابه عن الموسيقى مؤكداً أن عرب الجاهلية قد استخدموا آلة العود ذي الرقبة الطويلة وأسموه الطنبور البغدادي ومثبت عليه وتران قسم كل منهما إلى أربعين جزءاً متساوياً وكل جزء يساوي ربع تون .

والسلم الموسيقى في جميع أرجاء الأمة العربية واحد من حيث أنه مقسم إلى أربعة وعشرين ربعاً ، والاختلاف الوحيد يكمن في اختلاف أسماء النغمات والمقامات تماماً كما تختلف أسماء القوالب الغنائية والإيقاعات المستخدمة في مختلف البلاد العربية برغم أنها من مصدر وأصل واحد . والمزاج العربي للسمع الموسيقى لا يختلف كثيراً من بلد عربي إلى آخر إلا بقدر اختلاف اللهجات الموسيقية التي تتباين بطبيعة الحال وتختلف باختلاف لغة الحديث برغم أنها أيضاً نابعة من أصل واحد . ومن أمثلة ذلك أن الوصلة الغنائية المصرية التي ازدهرت وبلغت شأواً

---

( ١ ) يرى بعض المهتمين بدراسة نظرية الموسيقى العربية استخدام عبارة  $\frac{2}{4}$  تون أو مسافة أو نغمة بدلاً من ربع التون ، إلا أن مسافة الربع تون تستخدم أحياناً عند عزف نغمتي السيكاه ثم الكورد مباشرة في مقام السازكاره . وجميع القواميس الموسيقية الغربية تتحدث بإفاضة عن ربع التون .

عظيمًا حتى أوائل الثلاثينيات من هذا القرن ، تتكون من عزف جماعى لمجموعة الآلات الموسيقية ثم تقاسيم على الآلات العربية التقليدية ( العود والقانون والناي ) ثم غناء الليالى والموال وأحيانًا غناء أحد الموشحات ثم تختتم الوصلة بالدور الغنائى المصرى مع مراعاة أن جميع أجزاء الوصلة يجب أن تكون من مقام موسيقى واحد . نفس هذا التقليد الأدائى يراعى أيضًا فى النوبة الأندلسية التى تحمل الملامح الموروثة من حضارة العرب فى الأندلس والتى استقرت فى شمال أفريقيا خصوصًا فى تونس والجزائر والمغرب . وبرغم وجود اختلاف أيضًا فى مكونات النوبة فى هذه البلاد فإنه غالبًا ما تتكون النوبة الأندلسية من خمس إلى تسع أجزاء من الصيغ الموسيقية الغنائية الفرعية نذكر منها :

١ - الاستفتاح : موسيقى صامتة تشبه التقاسيم المصرية وغير مقيدة بإيقاع .

٢ - المصدر : وينقسم بدوره إلى مصدر وسلسلة المصدر وختم المصدر وهى مقدمة موسيقية تشبه قالب السماعى المصرى .

٣ - الأبيات : وكما يدل اسمها هى أبيات شعرية ملحنة يؤدّيها المغنى الانفرادى وإيقاعتها  $\frac{8}{8}$  أ ،  $\frac{16}{8}$  . ويسبق هذا الغناء عادة معزوفة تسمى دخول الأبيات تشبه الدولاب المصرى الذى يعزف لتحديد المقام للوصلة الغنائية .

٤ - البطايحي : ويشبه الموشح أو هو نوع من التواشيح مكون من خانة وأغصان وميزانه  $\frac{16}{4}$  ويشبه إيقاع المصمودى المستخدم كثيرًا فى الشرق العربى .

٥ - التوشية : وهى قطعة موسيقية تعزفها مجموعة الآلات .

٦ - البراول : وهى عدد من التواشيح لا يقل عن اثنين .

٧ - الدرج : قطعة من نوع التوشيح ذو ميزان ثلاثى .

٨ - الانصراف : سلسلة ألحان لنصوص من الشعر أو الزجل وتؤدى بسرعة

ورشاقة وحماس وميزانها ثلاثى .



٩ - الملخص أو الختم : غناء سريع ميزانه سرابند<sup>٢</sup> تختتم به النوبة الأندلسية . وبطبيعة الحال فإن أى نوبة مهما تعددت أجزاؤها فإنه يلزم أن تكون من مقام واحد . ويلاحظ أن هذه الأجزاء المكونة للنوبة الأندلسية تختلف قليلا في تونس عنها في الجزائر أو المغرب . والمقامات العربية تكاد تكون واحدة في جميع البلاد العربية إلا أن الاختلاف يحدث في الأسماء فقط ، فمثلا كلمة مقام في مصر ترادف تمامًا كلمة طبع في تونس ومقام طبع الذيل في تونس هو مقام الراست في مصر . وطبع الأصفهان يقابله مقام اليكاه . وطبع المزموم يقابله الجهاركاه . وطبع رمل المايه يقابله العشيران وهكذا .

وقد أوصت جميع مؤتمرات الموسيقى العربية منذ عام ١٩٣٢ بضرورة توحيد أسماء المقامات والإيقاعات والأنغام في الموسيقى العربية باعتبارها لغة واحدة لا يجدر أن يحدث بها هذا الاختلاف في الشكل دون المضمون . وعندما بدأت النهضة الموسيقية في أوربا كانت الموسيقى العربية تتجه نحو الركود والجمود والاضمحلال - وكل ما حدث لها في أثناء التدهور التدريجي من الذروة السامية التي تبوأتها في العصر العباسي هو اختلاطها بعناصر خارجية معظمها بيزنطية وتركية ، إلا أنها انصهرت معها ثم سارت قافلتها المهيضة حتى منتصف القرن الماضي ، فبدأت تعود سيرتها الأولى من الازدهار وذلك عندما جاء الملحن والمغني المصري عبده الحامولي ليضع أول تقليد في مصر في العصر الحديث للدور الغنائي ذي البناء الصارم ، ثم انتقل هذا التقليد إلى معظم أرجاء الأمة العربية خصوصاً في المشرق العربي . وبدأت محاولات التدوين الموسيقي على الأسلوب الغربي عندما قامت في مصر ثورة يوليو ١٩٥٢ - فأنشئت اللجنة الموسيقية العليا - وكانت أول هيئة في تاريخ العرب تقوم بجمع وتحقيق وتدوين ونشر التراث الموسيقي والغنائي العربي والمصري على سس علمية موثوق بها - كما أنشئت فرقة الموسيقى العربية التقليدية وأعدت



برامج خاصة للإذاعة والتلفزيون في أول إنشائه . ثم انتقل كل هذا النشاط إلى كل بقعة عربية فنشطت حركة إحياء التراث الموسيقى والغنائي العربي . وبرزت القيم الجمالية الكامنة في ألحان أعرق الحضارات التي عرفت البشرية .

كما عقدت حلقات البحث ومؤتمرات موسيقية استهدفت الوصول إلى تنظيم شامل للنظريات الموسيقية وتحديد المقامات والإيقاعات من واقع النماذج الغنائية التي ظهرت في المائة سنة الأخيرة . وهكذا بدأت الموسيقى العربية تسير في دروب التقدم والنمو والازدهار حتى أن العالم أجمع يقوم الآن بدراستها وممارستها والاستماع إليها وإذاعتها وتسجيلها ونشرها .



## القسم الثاني

### قضايا الموسيقى الشرقية في العصر الحديث

إذا استعرضنا الأحوال الموسيقية في الشرق عامة في العصر الحديث لوجدنا أن ثمة رابطة وثيقة تجمع بين هذه القضايا حتى تكاد تتشابه . إلا أنه برغم ذلك فإن هناك اختلافات هامة نصرب مثالا لإحداها هي أن التعليم الموسيقي في مدارس التعليم العام يعتمد على الموسيقى التقليدية في تونس أكثر من أي بلد عربي آخر ، في حين نجده في مصر وسوريا يعتمد على الموسيقى الغربية - وبلاد أخرى كالسودان مازلت من البلاد الشرقية القليلة التي تعتمد على السلم الخماسي ، شأنها في ذلك شأن الصين واليابان وبعض البلاد الأفريقية وجاوا وبالي ، وبعض أنماط الموسيقى التقليدية القديمة في أيرلندا وسكوتلندا . والسلم الخماسي يستخدم في بعض ألحان أوبرا مدام بترفلاي وأوبرا الميكادو ، وكذلك يمارس حتى الآن لدى بعض القبائل البدائية الهندية - وبعض قبائل الهنود الحمر في أمريكا .

ومنذ أوائل الخمسينيات اهتمت الدوائر الموسيقية الغربية بموسيقى الشرق وتعاليت الصيحات لضرورة المحافظة على التراث التقليدي لشعوب الشرق باعتباره مهد الحضارات القديمة ومهبط الديانات السماوية كلها - ولما تتضمنه الموسيقى الشرقية بصفة عامة من كنوز جمالية خصوصًا وأنها لم تحطم بعد بالمعاول الحضارية التي أثمرت في أيامنا هذه ما يعرف بالموسيقى الألكترونية التي تعتمد على حسابات وأرقام ، ولا تعتمد على الذهن البشري المبدع الخلاق الذي قدم للعالم أجمع كنوزه الثمينة الخالدة والباقية على الزمن من قبل بالستينا حتى بعد سيزار فرانك وسوشتاكوفيتش وبيلا بارتوك .

وقد عقدت عدة مؤتمرات في العشرين عامًا الأخيرة من هذا القرن استهدفت دراسة الأحوال الموسيقية في البلاد الشرقية والوسائل المتبعة في كل بلد لجمع وتدوين ونشر الموسيقى التقليدية سواء عن طريق التعليم الموسيقي المنظم أو بإنشاء الفرق التقليدية أو بأى وسيلة أخرى من وسائل إحياء ونشر التراث التقليدي في أى بلد شرقى .

وفي الصفحات التالية دراسات موجزة عن الأحوال الموسيقية في بعض البلاد الشرقية قدمت في مؤتمرات دولية في برلين وتركيا وإيران والمغرب والقاهرة وباليرمو بإيطاليا وسالزبورج بالجمسا - وقد قدم هذه الدراسات علماء وخبراء وموسيقيون ينتمون جميعًا إلى بلاد شرقية مثل تران فان خي في كوريا الجنوبية ، وفريدون أردالان ومهدى باركشلى في إيران ، وكانديدا بوتستا Candida Bautista في الفيليبين ، وصالح المهدي في تونس ، وشانكار جوش Shankar Ghosh وشيجيو كيشيب Shigea Kishibe في اليابان . أما خبراء الموسيقى الشرقية في البلاد الغربية فقد قدموا أبحاثًا قيمة أوجزناها في هذا الكتاب وهم يان هارتونج في هولندا وحبيب توما في ألمانيا الغربية وغيرهم .

ومن خلال الدراسات المقارنة لمظاهر الحياة الموسيقية في بلاد الشرق سوف  
نضع أقدامنا على الطريق الصحيح لننهض بموسيقانا في مصر والأمة العربية بأسرها  
لأن الموسيقى العربية كل لا يتجزأ باعتبارها اللغة الوجدانية الراسخة والدائمة لكل  
الشعوب العربية . وسنقدم في الصفحات التالية القضايا المعاصرة للموسيقى التقليدية  
في بعض البلاد الشرقية .





## الموسيقى فى فيتنام

برغم ما تعرضت له فيتنام فى السنوات الأخيرة من حروب طاحنة وصراعات سياسية قوضت كثيرًا من مظاهر حضارتها ، إلا أن العالم الموسيقى الفيتنامى تران فان خى ، يؤكد أن الموسيقى الفيتنامية التقليدية مزروعة فى أوردة وشرابين كل فرد يعيش فى أرض فيتنام . وبرغم أن حب الموسيقى التقليدية فى أى بلد يسير جنبًا إلى جنب من صدق الانتماء وحب الوطن لكل فرد يعشق موسيقى بلاده ، وبرغم أن الفيتناميين بصفة عامة يحبون موسيقى بلادهم التى تعكس عاطفتهم ونعيق بأريج عاداتهم وتقاليدهم والبيئة التى يحبون فيها ، فإن ذلك لم يمنع لجوء بعض الموسيقيين الفيتناميين إلى الغرب بتشبهون به لترقية موسيقى بلادهم كما يعتقدون . فنذ أكثر من ثلاثين عامًا قام البروفيسور نجوين خوت Nguyen Khoat أحد العلماء الموسيقيين فى فيتنام بإجراء أبحاث تناول فيها الموسيقى التقليدية التى تمارس عند قبائل الهيو Hué ، وتلك التى تمارس فى شمال فيتنام ، وقام بتسجيل عديد من النماذج الموسيقية ثم قام بتحليلها والتعقيب عليها . وتعتبر هذه الأبحاث التى تمت عام ١٩٣٨ حتى عام ١٩٤٦ م أى استغرقت ثمانية أعوام ، تعتبر أبحاثًا رائدة ألقت الضوء على القيم الجمالية الكامنة فى الموسيقى الفيتنامية التقليدية ، علاوة على أن هذه الأبحاث أملت ضرورة تعليم الموسيقى التقليدية فى مدارس التعليم العام ، والتى بدأت بالفعل منذ عام ١٩٥٠ فى فيتنام الجنوبية والشمالية على حد سواء . وقد لوحظ عند بدء التعليم الموسيقى التقليدى شغف الطلاب من صغار السن بالآلات التقليدية هناك فأخذوا يتعلمون العزف على آلة دان تران ( وهى قيثارة مركب عليها

سنة عشر وترًا) وآلة دانهى ( فييل ذات وترين ) ودان نجومييت dan nguyet .  
وهى آلة تشبه العود المصرى وآلة دان طيبا dan tyba

( وهى أيضًا تشبه العود ومركب عليها أربعة أوتار ) وتدرس الموسيقى التقليدية  
بقبائل الهوى (Hué) ، كما تدرس موسيقى الشمال والجنوب فى المعهد القومى  
للموسيقى الذى أنشئ فى سايجون لتعليم الموسيقى الفيتنامية التقليدية .

أما الغناء التقليدى الذى يمارس فى شمال فيتنام فقد أنشئ له معهد خاص ، هو  
المعهد القومى للموسيقى . ويدرس فيه الغناء التقليدى والأغاني الشعبية لمناطق  
الجنوب والوسط والشمال برغم التقسيم السياسى المفروض على هذه المناطق . وقد  
ذكرت السيدة فام دى هون Pham Thuy Hoan مدرسة الموسيقى التقليدية فى  
تقرير لها أن طلبة الآداب والعلوم وكليات الجامعة يقبلون بشغف على تعلم العزف  
على الآلات التقليدية والشعبية ، لذا أنشأت فرقًا خاصة لهذا النوع من الموسيقى  
تقوم بنشاط ظاهر فى أروقة الجامعة .

وفى فيتنام شكلت لجان موسيقية متخصصة قوامها بعض الموسيقيين الفيتناميين  
وبعض الخبراء الفرنسيين وذلك لمحاولة تحقيق وتفسير التراث الموسيقى الفيتنامى الذى  
جمع من جميع الجهات فى الجنوب والوسط والشمال ، وانصب اهتمام هذه اللجنة  
على دراسة مظاهر النشاط والأداء الموسيقى التقليدى فى النجوع النائية البعيدة عن  
القافلة الحضارية التى أثقل كاهلها الجديد الذى يهدد القديم الذى يحرص  
الفيتناميون على الحفاظ عليه دون أدنى تشويه .

وفى عام ١٩٥٠ أسس البروفيسور نجوين هوبا Nguyen Huu Ba هيئة  
خاصة. أطلق عليها اسم تى بانرانج Ty-Bia Trang لتقوم بجمع وتحقيق وتدوين  
ونشر التراث الموسيقى الفيتنامى . وتنقسم هذه الهيئة إلى ستة أقسام ، واحد للأبحاث  
الموسيقية وآخر لجمع الوثائق التاريخية والنظرية ، وثالث لجمع وتسجيل التراث من

الحفظة ورابع لتحقيق النص واللحن لوحدات التراث ، وخامس للتدوين ،  
وسادس للدعاية والنشر<sup>(١)</sup>، وقد أصدرت هذه الهيئة أخيراً عدة كتب تتضمن  
مدونات التراث والنصوص وتحليلاً لهذه الأعمال ونبذة تاريخية عن المؤلفين أنفسهم .  
ومما هو جدير بالذكر أن هذه الهيئة نشرت كتاباً به تمارين للصولفيج للغناء  
الفيتنامي ، ويدرب طلبة التعليم العام في فيتنام على هذه التمارين ، لذا انتشر الغناء  
الجماعي هناك بصورة ظاهرة ليس لها نظير في أي بلد شرقي آخر . ومما هو جدير  
 بالذكر أن هناك أسلوبين للتدوين الموسيقي ، والأسلوب الغربي المعروف وأسلوب  
ابتكر خصيصاً لإبراز الخصائص المميزة للموسيقى الفيتنامية التقليدية . وأكثر  
الآلات استخداماً في فيتنام في الوقت الحالى آلة تشبه العود ولكنها مستديرة على  
شكل القمر ثم القيثارة ذات الستة عشر وترًا .

وقد لوحظ في السنوات الأخيرة قيام الكثير من الهيئات الموسيقية الأهلية  
والحكومية التي تعنى أشد العناية بجمع وتحقيق ونشر التراث التقليدي ، وإن كانت  
هذه الهيئات يعوزها التنسيق بين جهودها في هذا الصدد خصوصاً فيما يتعلق  
بوضع خطة شاملة ودقيقة ومفصلة لحركة إحياء التراث الموسيقي الفيتنامي . ومن  
أمثلة هذه الجهود الهامة والمثيرة قيام البروفيسور نجوين  
هوبا Nguyen Huu Ba من تصوير عدد كبير من الآلات الموسيقية الشعبية  
والتقليدية في فيتنام ، كما قام بجمع كل المقطوعات الموسيقية التقليدية التي كانت  
تؤدى في حفلات البلاط الفيتنامي ، كما جمع أيضاً موسيقى الهوى Hué وعدد  
كبير من الموسيقى المسرحية التقليدية وأنماط من الموسيقى البوذية والموسيقى التقليدية

---

( ١ ) في ١٩ ديسمبر ١٩٥٢ قامت اللجنة الموسيقية العليا بتنفيذ كل هذه الخطوات بمجموعة

قبل أن تصدر الجزء الأول من سلسلة تراثنا الموسيقي .

للمناطق الجنوبية . وقد استطاع المعهد الدولي للموسيقى المقارنة والوثائق في برلين أن يحصل على نسخ من الشرائط والكاسيتات والمدونات والصور الفوتوغرافية وحفظها في الأرشيف الموسيقى للمعهد لتكون في متناول يد الباحثين والدارسين لموسيقى الشعوب الشرقية . كما قام البروفيسور فام دى Pham Duy بتسجيل عدد كبير من وحدات الغناء الشعبي في فيتنام الوسطى خصوصًا موسيقى القبائل المنعزلة . وغير ذلك فقد نشطت حركات البحث والتقصى والتحقيق حول موسيقى الهوى Hué وموسيقى البلاط ، وموسيقى اللهو والتسلية ، والموسيقى البوذية ، وموسيقى أواسط فيتنام . وفي هذا المجال قامت الموموازيل فام دى هون Pham Thuy Hoan الباحثة بالمدرسة القومية للموسيقى في سايجون ، قامت بعمل أبحاث مستفيضة حول الوسائل التقنية الحديثة لصناعة الآلات الموسيقية القومية والعزف عليها بمهارة باستخدام الأساليب العلمية . وعلاوة على كل ما ذكر ، فقد تم جمع وتحقيق وتدوين ونشر الموسيقى والغناء الفيتنامي المعروف لدى القبائل والعشائر العديدة التي تعيش في فيتنام والتي تفصل بينها مسافات شاسعة ، مما جعل موسيقى كل قبيلة وغنائها يحمل خصائص ولهجات مميزة لها .

وفي شمال فيتنام قامت هيئات حكومية رسمية بجمع وتدوين وتحقيق الغناء الشعبي والعمل على تحسين الآلات الموسيقية الفيتنامية التي توارثتها الأجيال جيلاً بعد جيل ، ونذكر من هذه الهيئات الحكومية التي عنيت بحركة إحياء التراث هناك مؤسسة الموسيقى والرقص التابعة لوزارة الثقافة ، مكتب الدولة للآداب والفنون ، مركز الأبحاث الموسيقية التابع لمعهد العلوم الموسيقية ، مصلحة الاستعلامات والتوجيهات السياسية العامة ، إدارة الموسيقى التابعة لمحطة إذاعة « صوت فيتنام » وأخيراً اللجنة العليا للموسيقى التقليدية . وهذه الهيئات الحكومية استطاعت أن تنشئ مؤسسة كبيرة للأرشيف الموسيقى الفيتنامي جمعت به آلاف التسجيلات



والكاسيتات والمدونات وسير الأعلام ، وقاعات الاستماع وأصبحت هذه الهيئة قبلة لكافة الباحثين والدارسين والمشتغلين بالعلوم الموسيقية في العالم أجمع . يتزودون فيها بكل ما يرغبون معرفته عن الموسيقى الفيتنامية وقوالها وقواعدها ومقاماتها وآلاتها وخصائصها وسير أعلامها .

وفي فيتنام الجنوبية قام البروفيسور فام دوى Pham Duy بإنتاج بضعة أفلام تسجيلية للغناء في أواسط فيتنام وموسيقى الهوى والمسرح التقليدى في ولاية بن دن Binh-Dinh كما قام بتصوير فيلم تسجيلي لرقص البلاط ورقصة العنقاء ورقصة الحصان . وفي فيتنام الشمالية أنتجت أفلام تسجيلية للمسرح التقليدى لحفظ هذا التراث القومى من الضياع ولتعليم طلبة المعاهد فن التمثيل .

وفي عام ١٩٦٥ نظم المعهد الدولى للموسيقى المقارنة والوثائق مؤتمراً دولياً لدراسة القيم الجمالية في الموسيقى الفيتنامية التقليدية ، اشترك فيه علماء موسيقيون من الشرق والغرب ، وصدرت توصيات وقرارات توضع حالياً موضع التنفيذ الدقيق ، وقد طبعت آلاف الأسطوانات والتأمينات وصدرت عدة نشرات باللغات الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والألمانية عن هذه التوصيات ، وزعت على جميع المحافل الموسيقية في العالم أجمع . وتصدر في فيتنام حوالى خمس مجلات موسيقية منها مجلة متخصصة للبحوث والدراسات حول الموسيقى الفيتنامية التقليدية .

أما بخصوص الفرق الموسيقية التى تقدم الفن التقليدى - شأنها في ذلك شأن فرقة الموسيقى العربية وفرقة أم كلثوم في مصر - فليس لها وجود في جنوب فيتنام ، وبرغم ذلك يوجد في الجنوب عدد وافر من العازفين التقليديين الذين يجتمعون في المناسبات القومية للتدريب بآلاتهم على إحياء حفل يقدمون فيه الموسيقى والغناء

الفيتنامي الخالص - وكذلك لتقديم برامج خاصة في الإذاعة أو التلفزيون - وبدأ الشباب الموسيقى في السنوات الأخيرة في تكوين فرقة موسيقية تقليدية لتقدم بها عرضاً خاصاً في المناسبات القومية في سايجون العاصمة ، وفي بعض المحافظات الفيتنامية ، علاوة على العروض التي تقدمها في البلاد الآسيوية القريبة مثل لاوس وتايلاند .

وعلاوة على ما ذكر كَوْن البروفيسور قام دوى فرقة خاصة تقدم ألحانه التي يضعها على نمط الموسيقى والغناء الفيتنامي التقليدي القديم ، علاوة على نماذج من الغناء الشعبي وهو بذلك يحرص على إحياء التراث الموسيقى الفيتنامي .

أما في شمال فيتنام ، فالأمر يختلف كثيراً حيث تكثر عروض الموسيقيين والغناء والرقص التقليدي في كل مكان وفي كل مناسبة . وقد أنشأت الدولة فرقة ممتازة من المنشدين والمغنين والراقصين ، وهي تجوب مناطق الشمال لتقدم عروضها الشيقة الممتازة التي تصطبغ كلها بالروح القومية الفياضة . كما توجد في الشمال فرقة موسيقية حكومية مكونة من خمسين عازفاً ، وكل آلاتها من الآلات الفيتنامية التقليدية دون الاستعانة بأى آلات غربية كآلة الكمان مثلاً ، وأصبح من المظاهر التي تسود الحياة الموسيقية في فيتنام الشمالية الآن ، وجود مجموعات موسيقية صغيرة تشبه إلى حد كبير التخت الشرقي الذي كان سائداً في مصر في أوائل هذا القرن .

وتؤدي هذه المجموعات الموسيقى والغناء التقليدي في المدارس والمعاهد والمصانع والجمعيات الزراعية التعاونية ، وبهذا يحقق العازف على الآلات التقليدي أرباحاً طائلة تفوق أرباح العازف في الأوركسترا السيمفوني الغربي . ويتدرب الموسيقيون التقليديون الصغار بقصد الاشتراك في المسابقات والأعياد والمهرجانات التي تقام خلال العام . وقد أدلى أحد كبار المسؤولين في وزارة الثقافة في حكومة فيتنام الشمالية أنه في العام الماضي اشتركت فرقة من العازفين التقليديين قوامها سبعائة

عارف . وإن دل ذلك على شيء ، فإنما يدل على تمسك الفيتناميين بموسيقاهم التقليدية التي تعبر عن روحهم المفعمة بحب بلادهم وطبيعة أرضها ومناخها واثسك بعاداتهم وتقاليدهم . ويحاول الموسيقى الفيتنامي أن يسر عور موسيقاد الـ ورتها عن أجداده ويسعى إلى فهم نظرياتها وأساليب العرف على آلاته التقليدية مستهدفاً بذلك خلق أنماط موسيقية فيتنامية خالية تماماً من التوائب الغربية التي تتسرب إليها عادة من التأليف العربية التي تسمع هناك . أو من المؤلفين الذين تلقوا دروسهم في أوربا أو أمريكا وعلقت بأرواحهم وعقولهم أنماط الموسيقى التي يتعلموها في الخارج . ونظرًا لاختلاف نظم الحكم في الشمال والجنوب في فيتنام ، فإننا نلاحظ أن حكومة الشمال تشجع كل ما يتصل بالموسيقى التقليدية وتقدم المنح والإعانات وكافة المساعدات للفرق التقليدية والعازفين على الآلات الموسيقية التقليدية . أما في الجنوب فالاعتماد أكثر على الجهود الشخصية للقيادات الموسيقية التي تغار على موسيقى بلادهم . ولا تتدخل الدولة إلا فيما ندر

ولعل انقسام النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية الحادث في فيتنام . هو من أبرز الأمثلة على تأثر مظاهر النشاط الموسيقي وبالتالي النهضة الموسيقية في البلد الواحد بسبب طبيعة الحياة السياسية لهذه النظم . ويظهر هذا الاختلاف جلياً وواضحاً في الموسيقى الشرقية ، أو بمعنى آخر موسيقى البلاد الشرقية دون الأوربية أو الغربية أو الأمريكية ، وأسباب ذلك كثيرة ، لعل أهمها أن معظم بلاد الشرق كانت ولازال بعضها خاضعاً لسيطرة خارجية من الكتل الكبيرة في الشرق أو الغرب ، وهذه تفرض روحها وثقافتها وفنونها وآدابها على هذه الدول الخاضعة لها ومن ثم يظهر التأثير الغربي الذي يقاومه المواطنون والمثقفون القوميون الذين يتشبثون بالفنون والآداب التي تشكل تراثهم والنابعة من أرض وبيت بلادهم

أما السبب الآخر فهو حداثة التعليم الموسيقي في الشرق إذا قيس بالغرب ، لذا

فإن التيار الجارف للتأثير الخارجى يقتلع البذور القومية الحديثة التكوين فى الأرض الهشة فيحدث الاختلاف الذى نوهت عنه . أما فى الغرب ، فمثلا برغم انقسام ألمانيا إلى غربية وشرقية ، فإن التعليم الموسيقى فى ألمانيا الذى بدأ منذ مئات السنين يجعل أى تأثير يأتى من الخارج طفيفاً وضئيلاً يشبه العدم .

وعلى ضوء هذه الحقيقة نجد أن الشمال فى فيتنام يحرص على ازدهار الموسيقى التقليدية فى حين نجد فى الجنوب أن الجهود الشخصية وحدها هى التى تشجع هذه الموسيقى ، لذلك فإن العازف التقليدى فى الجنوب يعانى من شطف العيش . وقد عملت إحصائية فى الجنوب عام ١٩٦٧ ، فظهر أن متوسط دخل أستاذ الموسيقى التقليدية فى مدرسة الموسيقى القومية ١٣ ألف قرش شهرياً ( حوالى ١٣٠ جنيه مصرى ) على حين يحصل العازف فى البارات أو الملاهى الليلية الذى يقدم الموسيقى الرديئة ١٠٠٠ ر.١٠٠٠ قرش شهرياً ( أى حوالى ١٠٠٠ جنيه مصرى ) ويختلف الوضع تماماً فى الشمال ، فعازف الربابة دات الوترين يحقق دخلاً يفوق كثيراً عازف الكمان الأول فى الأوركسترا السيمفونى . وازدهار الموسيقى التقليدية فى شمال فيتنام شجع الجنوبيين على تعليم الصغار لموسيقى بلادهم . لذا بدأ الزحف التقليدى يتجه من الشمال إلى الجنوب بتدرج منتظم . وأبرز مظاهر هذا الزحف الفنى المقدس أن هواة الموسيقى التقليدية الفيتنامية كونوا فرقاً للهواة فى سايجون قوامها مهندسون وأطباء ومحامون وزراعيون وطلبة من كليات العلوم والآداب وغيرهم ، ويقوم هؤلاء بالتدريب فى قاعات مدرسة الموسيقى القومية . والعقبة التى ظهرت فى الجنوب عندما اجتاحتها موجة الموسيقى التقليدية هى عدم وجود المدرسين والمدرسين الأكفاء ، إلا أن هذه الصعوبة تخف يوماً بعد يوم بسبب كثرة التدريب على الآلات التقليدية ، والغناء التقليدى وبالتالي تخريج مدرسين ومدرسين من صفوف الطلبة الممتازين . وعلاوة على العزف والأداء فإن بعض الطلبة فى الشمال والجنوب



على حد سواء تخصصوا في العلوم الموسيقية الفيتنامية . وفي الشمال وضعت الحكومة خطة دقيقة ومنهajaً محكماً فأرسلت فرقاً من المتخصصين في العزف التقليدي ( يتراوح عدد الفرق من ٣٥ - ٥٠ فرداً ) كلفتهم الحكومة - بعد عمل مسح جغرافي دقيق - أن يجوبوا القرى والنجوع والمدن الصغيرة لتسجيل التراث الشعبي والتقليدي ، وتصوير الرقصات الفنية ، وعمل دراسات حول النصوص الغنائية وحول الألحان . وقد استطاعت إحدى هذه الفرق تسجيل ستة آلاف أغنية شعبية في مدينة باك نين Bac Ninh ، ثم تحليل ألحانها ونصوصها بعد ذلك لعمل دراسات مقارنة دقيقة .

أما في الجنوب فقد قام البروفيسور نجوين هويا Nguyen Huu Boa بالاشتراك مع البروفيسور تران فان خي Tran Van Khé بتسجيل عدد كبير من موسيقى البلاط والموسيقى التقليدية للهوى وسائر مناطق الجنوب ، وقد بدأت حكومات الشمال والجنوب في طبع أسطوانات مسجل عليها قوالب الموسيقى والغناء الفيتنامي التقليدي .

ومن أهم الآلات الموسيقية التقليدية التي يتدرب عليها العازفون في الجنوب ، القيثارة ذات الستة أوتار والعود ذو الأربعة أوتار والمونوكورد . ومن الموسيقى التي جمعت وسجلت ودونت - نماذج من الغناء الديني الفيتنامي والموسيقى البوذية كما سجلت أسطوانات لقبائل التشام Cham ، وقبائل مملكة تشامبا السابقة . وعلاوة على الأسطوانات والشرائط والكاسيتات والمدونات والأبحاث والدراسات التي تمت حول الموسيقى التقليدية في الشمال والجنوب ، فإن هناك أفلاماً قد صورت للموسيقى الشعبية في فيتنام الوسطى ، وموسيقى الهوى ، والمسرح التقليدي في ولاية بن دن ، ورقصات البلاط ، ورقصة الحصان .

وبهذا فإن الباحث والدارس للموسيقى الفيتنامية سوف يجد كل ما يحتاجه من



تسجيلات ودراسات ليصل إلى ضالته بعد وعشاء البحث وهذه تستهدف النهوض بالموسيقى الفيتنامية بصفة عامة .

ومن الصعوبات التي تقف حائلاً أمام نهضة الموسيقى في فيتنام ، عدم وجود قاعات للأداء الموسيقى أسوة بقاعة سيد درويش عندنا ، أو مسرح الجامعة الأميركية ، أو معهد الموسيقى العربية أو غيرها . وقد وضعت أخيراً تصميمات لبناء قاعات مناسبة في الشمال والجنوب . والطريف - ولعل هذه سمة لمجتمعات الموسيقى الشرقية بأسرها - أن الموسيقيين التقليديين كانوا يعتبرون حتى نهاية القرن الثامن عشر في قاع المجتمعات الفيتنامية ، ولا يصرح لهم بالشهادة أمام المحاكم ولا لأولادهم بدخول المدارس الحكومية . وبطبيعة الحال زالت هذه النظرة المتخلفة وأصبح للموسيقى الفيتنامية مكانة رفيعة سواء في الشمال أو الجنوب . والأمر الذي يدعو إلى تفاؤل القائمين على شئون الموسيقى التقليدية في فيتنام أن طلبة المعاهد والجامعات بدءوا في إقامة الحفلات التي يقدمون فيها موسيقاهم القومية بدلا من الموسيقى الغربية ، ويجدون في ذلك متعة كبيرة ، وما أشبه ذلك بما يحدث في مصر الآن بعد حركة إحياء التراث الموسيقى التي بدأتها اللجنة الموسيقية العليا عام ١٩٥٢ وبعد إنشاء فرقة الموسيقى العربية وفرقة أم كلثوم وفرقة السباح للموسيقى العربية وغيرها من الفرق التقليدية وهي مستمرة حتى الآن بنجاح كبير .

## الموسيقى في الفلبين

تتكون جمهورية الفلبين من ٧١٠٠ جزيرة كبيرة وصغيرة ، وتحمل ٢٧٧٣ جزيرة منها أسماء معروفة ، كما أن هناك حوالى ٤٦٢ جزيرة لا تزيد مساحتها عن ميل مربع من اليابس . ولقد كانت مانيلا عاصمة الفلبين وتعدادها ٢ مليون نسمة ، إلا أن العاصمة الحديثة هي مدينة كوينزون Quezon City التى تقع شمال مانيلا مباشرة وتعدادها أقل من تعداد مانيلا بقليل . ويتحدث من الفلبين حوالى ٨ مليون نسمة اللغة الإنجليزية بطلاقة ، كما يتحدث حوالى مليون نسمة اللغة الأسبانية ، وإلى جانب هاتين اللغتين الأوربيتين ، توجد فى الفلبين سبعة وثمانين لغة ولهجة يتحدث بها أهالى الجزر ، إلا أن لغة الحكومة والتجارة هي الإنجليزية والأسبانية .

أما الديانة فى الفلبين فإن ٨٣٪ من السكان تدين للكنيسة الكاثوليكية الرومانية ، والنسبة الباقية منهم أكثر من نصف مليون بروتستانتى ، وحوالى ٥٠٠ر٠٠٠ بوذى وقرابة مليون مسلم يقطن معظمهم فى مينداتو وسولو - والوثنيون وأصحاب الديانات الأخرى يصل عددهم إلى حوالى مليون نسمة .

وفى إحصائية ثقافية عام ١٩٥٣ - توجد فى الفلبين ٦٠٣ صحائف يومية توزع ١٤٨ر١٨٧ر٣ نسخة ، كما أخصيت دور العرض عام ١٩٥٥ ووجد أنها ٥٥٠ داراً للعرض تستوعب ٣٠٠ر٠٠٠ مشاهد . أما قاعات الاستماع الموسيقى المنشأة على أحدث أساليب هندسة الصوت ، فهي معدومة فى الفلبين . والموسيقى التقليدية فى هذه الجزر ترجع إلى العصور التى سبقت الاحتلال الأسباني وتكتسب ملامح

موسيقى الملايو . ويمارس هذا النوع التقليدى القديم من الموسيقى الفلبينية جماعات تقطن بعض المناطق النائية فى الجبال التى تقع شمال لوزون Luzon وكذلك فى المناطق الساحلية والداخلية لجزائر مينداناو mindanoe وسولو Sulo وبعض الجزائر الأخرى التى تقع فى الجنوب والغرب . وهؤلاء السكان الذين لا يمارسون سوى موسيقى أجدادهم يشكلون حوالى ٨٪ من مجموع السكان بالفلبين ، وهؤلاء لم يتصلوا إطلاقاً بأى ثقافة غربية ، لذا تتسم موسيقاهم بالنقاء وتعكس مشاعرهم الوجدانية وتعبر عن أحاسيسهم القومية أصدق تعبير .

والأعياد القومية والوطنية والدينية هى أهم المناسبات التى تعزف فيها الموسيقى الفلبينية التقليدية . ومن أهم الفرق التى تشترك فى هذه الأعياد هى فرق عازفى آلة الجونج الإيقاعية التى تصاحب الرقص الفلبينى المتميز ، على حين تسمع الآلات الأخرى وهى تصاحب الأغاني الشعبية خلال الأنشطة المختلفة فى الحياة اليومية هناك ، ويؤدى نوع من الغناء الدينى فى حالة وجود مريض استعصى علاجه وذلك بمصاحبة رقصات خاصة ، وذلك بغرض طرد الروح الخبيثة الشريرة التى تسبب العلة لهذا المريض ، وهذه ظاهرة تشبه الزار عندنا تماماً .

والموسيقى الفلبينية القديمة التى كانت تمارس قبل العصر الأسباني تنتمى إلى ثقافة بلاد الملايو التى كانت تعنى بأعياد القرية ، والأنشطة العائلية والفردية ورسوخ العقيدة فى الأرواح . والآلات الموسيقية توضع غالباً من خشب البامبو الذى يزرع بكثرة فى الفلبين . وعلاوة على ذلك توجد آلات موسيقية تقليدية مصنوعة من البرونز والنحاس والحديد والصدف وجذوع الأشجار . وتعدد وتنوع آلات الإيقاع بصفة خاصة .

وقد أثرت الثقافة الأسبانية تأثيراً واضحاً فى ثقافة معظم السكان فى الفلبين ، لذا ظهرت هناك موسيقى البحر الأبيض المتوسط بمصاحبة آلة الجيتار الأسبانية التى

ازدهرت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر وانتشرت بعد ذلك في معظم جزر الفيليبين وعلاوة على ذلك ظهرت الأغاني الحديثة التي استمدت روحها وبناءها من أغاني منطقة البحر الأبيض المتوسط التي ألقت على أساس السلم الماجير . والمينير وإيقاعات  $\frac{3}{4}$  ،  $\frac{4}{4}$  مع استخدام هارموني بسيط أحياناً . وتوجد في الفيليبين فرق أوركسترالية تستخدم الآلات التقليدية وأخرى تستخدم الآلات الحديثة مثل الجيتار والهارب والبيانو والأورج ، كما توجد الفرق النحاسية وفرق سيمفونية . وتميل هذه الفرق جميعاً إلى عزف الألحان الشعبية المتوارثة . والأغنية الفيليبينية تتميز بصفة عامة بالتنوع والثراء والرقّة ، ويظهر هذا التنوع بوضوح في الأطر اللحنية للأغنية الفردية والإيقاع والأسلوب ، وربما يرجع ذلك إلى انفصال الجزر عن بعضها . وكما يعشق الأهالي أغانيهم وموسيقاهم الشعبية التقليدية فإنهم أيضاً يميلون إلى تأليف الأغاني التي تناسبهم في أثناء العمل أو لترديدها في الأعياد والمناسبات المختلفة . وأغاني الحب الفيليبينية التي تسمى الكوندمان Kundiman تؤدي في المدارس كما تسمع بصفة دائمة في الإذاعة والتلفزيون ، ومن ثم انتشرت في معظم الجزر هناك . والأطفال الصغار الذي يقطنون في أقصى الجزر ، بدءوا يرددون هذه الأغاني برغم الحياة التقليدية الصارمة التي يحيونها . وبعض هذه الأغاني تؤديه فرق الجاز بإيقاعاتها الساخنة وهارمونيها المميزة . كما أن بعض المؤلفين الموسيقيين الجادين استوحوا هذه الألحان للكتابة السيمفونية . والجدير بالذكر ، أن ثمة أبحاث تجري حالياً في الجزر البعيدة تماماً عن أي اتصال بالحضارة الغربية لمعرفة أثر ذلك في درجة انتماء الإنسان الفيليبيني لأرضه ووطنه إذا كان لا يعرف أو يمارس سوى موسيقى أجداده الشعبية والتقليدية . وقد بدأت جامعة الفيليبين وكلية البنات وجامعة سيلمان Silliman بإنشاء أقسام لأرشيف الموسيقى الفيليبينية تتضمن ألوف الشرائط والكاسيتات والأفلام التسجيلية للعزف والغناء

والرقص . علاوة على الآلات الموسيقية المختلفة . وذلك لتكون مرجعاً لأبحاث الطلاب في هذه الجامعات . كما أُنشئت في هذه الجامعات فرق للرقص التقليدي استطاعت إحياء تقاليد العرف والعناء والرقص في الفيليبين . ورغم ذلك فإن الموسيقى الغربية استطاعت أن تتسرب إلى الموسيقى الحديثة في بعض الجرار القريبة من خط المواصلات الموصل إلى الغرب ، وبدأ استخدام الهارمونية وسائر المعالجات الغربية ولكن بشيء من التحفظ أحياناً . والاستخدام السيئ الذي يشوه الأصل أحياناً أخرى .



## الحياة الموسيقية في غانا

الموسيقى التقليدية في غانا هي محصلة التعبير الموسيقي للظروف والملاسات والأحوال السلالية والعرقية واللغوية والقبلية والعشائرية وكل ما تنسج به الجماهير العريضة هناك التي عاشت قبل التأثير الأوربي وذلك من خلال مؤسسات أو تنظيمات قامت قبل وبعد هذا التأثير . ومن ثم حافظت على تراثها الحضارى . وهي بذلك موسيقى متجاسمة من طبيعة واحدة وتكوين واحد . ويظهر ذلك تمامًا في الشكل والمضمون . وذلك لأن كل قبيلة قديمة أو مجموعة ذات صلات عرقية مترابطة استطاعت أن تحتفظ لنفسها بألحان خاصة وبآلات تحيد العزف عليها دون غيرها . وبرغم أن هذه القبائل البدائية كانت قبل التثاقف مع الغرب - تتبادل استخدام الألحان والآلات والصيغ مع القبائل الأخرى - فإنهم جميع كان الحفاظ على موسيقاهم المتوارثة التي عاشت قرونًا طويلة داخل حدود جغرافية محددة . وكانت الموسيقى مادة للتسلية والترفيه قبل أن تكون أداة للتعبير السامى الرفيع - وكانت وظيفتها قاصرة على الإسهام في الأفراح والمناسبات المختلفة كالأعياد وحفلات الزواج والختان وشفاء بعض الأمراض والسحر أحيانًا . والظاهرة التي لم يكن لها مثيل في معظم البلاد الشرقية أن قبائل غانا كانت تحتفظ بموسيقى خاصة للصغار وأخرى للكبار وثالثة للنساء وأحيانًا للرجال والنساء معًا . لذلك برزت أهمية قيام كل وحدة اجتماعية بخلق موسيقاها الخاصة التي تعبر عن أفرادها برغم الفوارق الجنسية والعمرية . وهكذا واكبت الموسيقى التقليدية في غانا الحياة الاجتماعية وأصبحت حتى الآن وريقة الصلة بها وبما تفرضها من طقوس

وعادات ومراسم وتقاليد . والأغاني الدينية في غانا تستمد جذورها من الغناء الشعبي والتقليدى ، إلا أن موسيقى البلاط التى كانت تؤدى فى بيوت وقصور رؤساء العشائر والقبائل بدأت تقل بالتدريج نظرًا لانتقال السلطة إلى الدولة - ومن ثم قيام الموسيقيين والمغنيين بالبحث عن أعمال يعيشون منها فى دور الحكومة . ومنذ بدء الاجتلال الأوربي لغانا فى القرن الخامس عشر بدأت الثقافة الأوربية تزحف على الأرض الغانية محدثة تغييرًا طفيفًا أحيانًا وجذريًا أحيانًا أخرى فى معظم أوجه النشاط الفكرى والاقتصادى والاجتماعى ، وازدادت هذه الظاهرة كثيرًا فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر عندما خضعت غانا للإدارة البريطانية . ومن التغير الذى حدث ، زيادة الاهتمام بالموسيقى الغربية تعليمًا ونشاطًا على حساب الموسيقى التقليدية والشعبية التى كانت تشكل كل الحياة الموسيقية قبل الالتحام مع الغرب . وبرغم هذا التغير الجذرى فى صلب الحياة الاجتماعية فى غانا فإن الموسيقى التقليدية لازالت تمارس فى موسيقى الأسافو Asafo music ، وهى الموسيقى الخاصة بالتنظيمات الحديثة فى غانا وبالحفلات الرسمية التى يقدم فيها الولاء للأمرء والحكام كذلك الحفلات الرسمية التى كان يقدم فيها الأمرء الوطنيون - كرؤساء القبائل والعشائر - عهدَ الولاء للعاهل البريطانى . ولم يقض هذا التطور السياسى على الموسيقى التقليدية أو الشعبية - إلا أن الموسيقى والرقص التقليدى الذى كان يمارس فى الأضرحة وأماكن العبادات وخلال حفلات الزواج والختان والإبلال من المرض - هذا النوع من الموسيقى والرقص لا يشاهد حاليًا إلا فى عروض المسرح الاستعراضى يؤديه محترفون يحرصون أشد الحرص على المحافظة على الطابع الأصيل المتوارث للموسيقى والغناء وتصميم الرقصات والأزياء وذلك بطبيعة الحال بعد إحداث المبالغات الجمالية والإفراط الزخرفى ولكن فى إطار الأصل . والتغير السياسى الذى حدث فى غانا وترتب عليه الاتصال بمظاهر

الحضارة الغربية - هذا التغيير قد أثر جذريًا في الممارسة الموسيقية في أماكن هامة للغاية مثل بعض المعاهد التعليمية ، وفي الكنيسة والفرق الموسيقية بالجيش والبوليس وفي البرلمان وحفلات الرقص والملاهي الليلية ودور السينما . . إلخ . هذه الأماكن كلها خلت تقريبًا من أي ممارسة للموسيقى التقليدية - وظهرت على السطح الموسيقى الغربية بثرائها التكويني المعروف - فانبهر بها أهل غانا فحجبت موسيقاهم الأصلية عن هذه الأماكن بالذات . والسبب الأصلي في ذلك أن ثمة مؤسسات تعليمية غربية قامت في غانا في سنوات الاحتلال - أخذت تعلم الموسيقى الغربية وحدها ، ففهمها النشء وعندما كبروا كانوا يمارسونها بعد أن أحبوها - وتنكروا لموسيقى بلادهم بدعوى التخلف . وهذه القضية تكاد تكون واحدة في كل بلاد الشرق دون استثناء . لذا فإن الظاهرة الموسيقية الموجودة في غانا اليوم تعكس ازدواج المزاج بين أنصار القديم ومروجي الحديث - وهي ظاهرة تتكرر في معظم البلاد الأفريقية التي يحتدم فيها الصراع أحيانًا بين الوطنيين القوميين الذين لا يرضون بديلا لموسيقى بلادهم التي توارثوها عن أجدادهم - وبين بعض المسئولين الذين تعلموا في أوروبا أو في المعاهد الغربية التي أنشئت في غانا - ويرون أن موسيقى بلادهم متخلفة عن موسيقى الغرب فنبذوا موسيقاهم وارتموا في أحضان الثقافة الغربية . وما أشبه هذه الصورة بما يحدث عندنا في مصر - وقد أبدت رأيا حول هذا الموضوع في نهاية الكتاب . وأحيانًا نجد في غانا شخصًا بذاته يمارس الموسيقى الغربية والوطنية في الوقت ذاته ، وهذا يفسر قيام المسئولين في غانا من ارتداء الزي القومي في المناسبات القومية والوطنية والزي الغربي في المناسبات الغربية . وتجري حاليًا أبحاث كثيرة حول الموسيقى القبلية في غانا وهي التي حافظت على أصلها زمنًا طويلاً للنظر في وسائل تطويرها مع المحافظة على طابعها . والجدير بالذكر أن بعض القبائل الغانية عندما تنتقل من مكانها ، فإنها تأخذ معها موسيقاها وآلاتها وأزيائها

التقليدية ولا ترضى أى بديل لموسيقى أجدادهم ، وتحافظ عليها كوسيلة للرباط الروحي بين أفراد القبيلة . أما المتغربين من أبناء غانا فإنهم غالباً ما يترددون على المراكز الثقافية الغربية كالمجلس البريطانى British Council ومعهد جوته Goethe Council وغيرها لإشباع نهمهم بالاستماع إلى الأعمال السيمفونية العالمية من ناحية - ولإرضاء غرورهم بأنهم ينتمون إلى مجتمعات ثقافية رفيعة . ويقول البروفيسور كواينا نكتيا Kwabena Nketia أستاذ العلوم الموسيقية فى جامعة غانا إن هذه الطائفة المتغربة فى غانا تقل تدريجياً خصوصاً بعد أن ظهر عداؤها السافر للموسيقى التقليدية الغانية، فطالبوا بحرم تعليمها فى المدارس والمعاهد الموسيقية - إلا أن العناصر القومية تغلبت خصوصاً مع ازدياد النعرة الوطنية الحديثة ، وأصبحت الموسيقى التقليدية تعلم فى المدارس والمعاهد فى غانا . والظاهرة الصحية هناك ، التى تشبه الأحوال الموسيقية فى مصر ، هى أن شباب المدينة بدأ يهتم بالموسيقى الشائعة الأفريقية والأوربية على حد سواء - خصوصاً الجاز وما تقدمه من إيقاعات ساخنة لتصاحب رقصات الارتجاج ( الجرك ) . وبخصوص الأداء والاستماع فإن أنصار الموسيقى التقليدية يفضلون الاستماع والرقص فى الهواء الطلق وفى الأماكن ذات القيمة التاريخية أو التى نشأوا وتربوا فيها - أما المتغربين فإنهم بطبيعة الحال يفضلون الاستماع إلى الموسيقى العالمية فى قاعات الاستماع والمسارح المخصصة للعروض الموسيقية أو الغنائية أو الاستعراضية . والشباب الغانى يحب موسيقى بلاده إذا قدمت فى صورة متطورة - تماماً كما فعل الشباب فى مصر عندما استمع لأول مرة فى حياته إلى تراثه الموسيقى والغنائى كما تقدمه فرقة الموسيقى العربية على أنه فى غانا يميل الشباب من غلاة الهواة والمحترفين إلى تقليد المغنى والعازف الغربى لما يراه فى السينما أو برامج التلفزيون ( مثل برنامج العالم يغنى عندنا فى مصر ) ، أو كما يسمعه فى الكاسيت أو الفيديو كاسيت . وقد تكون هذه الظاهرة



منتشرة في معظم بلاد الشرق - إلا أنه في أفريقيا تزداد وضوحاً لأن موسيقى الجاز الساخنة ظهرت أولاً في أفريقيا ، ومن ثم يشعر الأفريقي بصلة روحية بينه وبين موسيقى الجاز الأوربية والأمريكية ويتجاوب معها إلى حد كبير . وهكذا تعيش الموسيقى الحديثة جنباً إلى جنب مع الموسيقى التقليدية في غانا - إلا أن معظم الهيئات والمنظمات الموسيقية تعنى بالشائع والحديث - وتندر الهيئات المسئولة عن الموسيقى التقليدية مثل اللجنة الموسيقية العليا ومعهد الموسيقى العربية عندنا في مصر . وفي معهد الدراسات الأفريقية التابع لجامعة غانا أنشئ قسم للأرشيف الموسيقي التقليدي يتضمن آلاف التسجيلات للموسيقى والغناء الغاني جمعت من كل القبائل والعشائر والنجوع والقرى والمدن . وبدأت الأبحاث والدراسات الجادة من الطلاب والأساتذة والمؤلفين والملحنين تأخذ طريقها السوي بفضل وجود هذا الأرشيف . كما بدأت الإذاعة وبدأ التليفزيون في غانا في تقديم برامج متعددة للموسيقى التقليدية تستهدف حفظها ونشرها . وكونت هاتان الهيئتان الحكوميتان لجنة استشارية من خبراء الموسيقى التقليدية لتنسيق جهود الإذاعة والتليفزيون في هذا الصدد . والصعوبة التي ظهرت في إجراءات نشر التراث الموسيقي هي التنوع الزائد لأشكال وصيغ وقوالب وحدات هذا التراث تبعاً لتغير الأنماط الثقافية بين القبائل الغانية المنتشرة في جميع أرجاء الوطن الغاني . ولا زالت تقاليد الاستماع القبلية تسود الحياة الموسيقية هناك ، برغم أن أجهزة الإذاعة والتليفزيون يقدمان الموسيقى التقليدية في صورة متحضرة مهذبة وتدعوان الجماهير العريضة إلى التحسك بقيم خاصة عند الاستماع<sup>(١)</sup> . وتبذل حالياً جهود كبيرة في غانا لحفظ ونشر الموسيقى

---

(١) فمت بشيء مثل هذا عندما أنشأت فرقة الموسيقى العربية حيث ذكرت في برنامج الحفل «الرجاء عدم التصفيق أو إبداء الاستحسان إلا بعد الأداء تماماً» - وقد استجابت الجماهير بأمانة ودقة إلى هذا التقليد الجديد .



التقليدية كما تُبذل جهود أخرى لتذويب الفوارق الثقافية بصفة عامة والموسيقية بصفة خاصة بين القبائل والعشائر التي تقطن أماكن متفرقة ويقوم معهد الدراسات الأفريقية التابع لجامعة غانا بتتويج كافة الجهود الرامية إلى إحياء التراث الموسيقي وتحقيق الأهداف السابق ذكرها . ومن بين هذه الجهود قيام بعض الموسيقيين من أى قبيلة بتعليم القبيلة الأخرى استخدام الآلات الإيقاعية التابع لها وتحفيظهم بعض الأغاني التي يرددونها في مناسباتهم المختلفة، كما يقوم المعهد بدراسة الرقصات الخاصة بكل قبيلة والأزياء والآلات الموسيقية المستخدمة وكذلك الموسيقى الخاصة التي تصاحب هذه الرقصات . أما بخصوص التعليم الموسيقي في غانا فيقول البروفيسور كوايينا نكيتيا في تقرير رفعه إلى المؤتمر العالمي للموسيقى التقليدية الذي عقد في برلين في المدة من ١٢ - ١٧ يونيو عام ١٩٦٧ يقول : « أما التعليم الموسيقي في غانا - فقد ارتكبنا خطأ كثيراً عندما بدأنا بتعليم الموسيقى الغربية لطلبة التعليم العام والمعاهد المتخصصة وقد ترتب على هذا الخطأ أن فهم الطلاب الموسيقى الأوربية وتذوقوها ومارسوها فأحبوها نتيجة لذلك بعد أن أداروا ظهورهم لموسيقى بلادهم لجهلهم بها . ولقد كانت هذه سياسة المستعمر التي بدأها منذ حوالي مائة وخمسين عاماً ، لذا بدأت أخيراً سياسة تعليم الموسيقى التقليدية جنباً إلى جنب مع الموسيقى الأوربية وأثر ذلك كثيراً في تقوية مشاعر وأحاسيس الانتماء القومى للطلاب في جميع مراحل التعليم . وفي نفس الاتجاه بدأت جامعة غانا بوضع الخطط والمناهج لتشجيع الدراسات والأبحاث حول موضوعات موسيقية مثل « الموسيقى في الثقافة الأفريقية » ، « وسائل نشر التذوق الموسيقي التقليدي في غانا » والموسيقى الأفريقية وأثرها في تطوير الإنسان الأفريقي » . إلخ . ويستطرد البروفيسور نكيتيا قولا، في تقريره « ولقد بدأت جامعة غانا منذ سنوات <sup>(١)</sup> بتسجيل

---

(١) كان ذلك عام ١٩٦٧ .

نماذج من الموسيقى والغناء والرقص الشعبي التقليدي لإجراء دراسات وبحوث تحليلية وتاريخية واثنوميوزيكولوجية عليها . كما استخدمت وسائل التدوين الغربية لتلائم التعبير الموسيقى لدى القبائل المختلفة . وتسعى الدولة في الوقت الحالي لإنشاء مؤسسات وجمعيات ثقافية وموسيقية حكومية وأهلية تكون وظيفتها الأولى نشر التذوق الموسيقى القومي وخلق قيم جديدة وآداب للاستماع وتطوير الآلات الموسيقية وإنشاء فرق خاصة لتقديم أعرق الفنون التعبيرية في غانا التي تتمثل في الموسيقى والغناء والرقص

وهكذا يظهر أن هموم الموسيقى في غانا تؤكد القول المأثور « كلنا في الهم شرق » . وإذا حاولنا دراسة الأحوال الموسيقية في بلاد أفريقية أخرى مثل السودان أو أوغنده - فإن الحالة لا تختلف كثيراً في مظهرها العام وإن اختلفت التفاصيل بعض الشيء .



## الموسيقى التركية

إذا كانت الموسيقى الإسلامية قد تأثرت في السنوات الأولى لظهور الإسلام بالموسيقى الفارسية - نتيجة الغزوات - فإنها تأثرت أيضا في المنطقة العربية بالموسيقى التركية منذ عام ١٥١٧ - تاريخ احتلال السلطان سليم الأول لمصر - حتى الآن . وتركيا تقع بين الشرق والغرب - لذا فإن الأوضاع الموسيقية فيها جديرة بالدراسة والتحليل لأن المزاج التركي خليط بين الشرق والغرب خصوصا بعد أن قام السلطان محمود الثاني عام ١٨٢٨ بتعيين جوسيبي دونيريتي ( شقيق مؤلف الأوبرا الإيطالي المعروف ) لإشياء أوركسترا سيمفوني في بلاطه - ثم لتدريب الموسيقيين الأتراك على فهم وأداء الموسيقى الأوربية . وتلى ذلك عمل التنظيمات التركية التي أدت رويدا رويدا إلى الارتقاء في الأحضان الثقافية للغرب ، وازداد هذا الاتجاه حدة عند ظهور كمال أتاتورك الذي أمر بالتعليم الموسيقي الغربي في المدارس والمعاهد والجامعات لذا فإن الموسيقى التركية التقليدية أهملت ردها طويلا من الزمن حتى كادت تنسى تماما ولا تمارس إلا سرا بين الأتراك المسنين الذين ظلوا أوفياء لفهم الموروث . ويتحدث البروفسور كورت دينهارد خبير الموسيقى التركية عن هذه الفترة ويقول « ولولا أداء الآذان في تركيا المسلمة خمس مرات يوميا من آلاف المآذن التي تنتشر في المدن التركية لقضى على الموسيقى التركية تماما . وقد حدث خلال هذه لفترة من الانحدار الثقافي أن كان المسلمون يستمعون إلى إذاعات الدول القريبة التي تقدم الموسيقى الشرقية التقليدية ( مثل إذاعة ألمانيا بصفة خاصة ) حيث كان ذلك يروى ظمأهم الوجداني بعد أن توقفت الإذاعة التركية عن تقديم الموسيقى

التقليدية منذ إنشائها حتى عهد قريب . ومنذ أقل من عشرين عامًا ، بدأت هذه الإذاعة بتقديم الموسيقى التقليدية لمدة ساعة واحدة أسبوعيًا - برغم أن الموسيقى الشعبية كانت تذاع لفترة تزيد على الساعة . وعندما خفت وطأة القيود التي فرضت لغربة الثقافة التركية ، بدأ المتحمسون والغيورون على الموسيقى التركية الأصلية بطلب زيادة ساعات الإرسال لموسيقاهم القديمة في الإذاعة . وقد نجح هؤلاء في إقامة مهرجان للموسيقى الشعبية في استنبول - أظهر حماس المواطنين وتمسكهم بموسيقى أجدادهم . وقد مول هذا المهرجان أحد البنوك الخاصة لأن الأنشطة الحكومية لم تكن قد امتدت بعد إلى هذا الميدان . وفي عام ١٩٦٥ أعيد افتتاح معهد الموسيقى التركية الراقية الذي كان يتبع المنهاج الذي وضعه البروفيسور أربيل أستاذ الموسيقى التركي ذو المواهب الخارقة ، والذي عاش في الفترة من ١٨٨٠ حتى ١٩٥٥ .

كما أنشئ قسم الموسيقى التركية التقليدية في كونسرفتوار إستانبول ( المعهد الموسيقي القومي العالي بها ) وبدأ يجمع وتحقيق وتدوين ونشر وتعليم الموسيقى التركية العالمية ولكن بالأساليب الغربية من ناحية التدوين والتوزيع . وقد نشطت هذه الحركة عندما تولى عمادة الكونسرفتوار المغني التركي المعروف منير نورالدين سلجوك ، إلا أن خريجي الكونسرفتوار لم يجدوا الفرقة الموسيقية والغنائية التي تؤدي الموسيقى التركية الخالصة فالتحقوا بالفرق الغربية - وقلة منهم تحمست للقديم وأخذت تغذي الأنشطة المختلفة لإحيائه . وقد طالب هؤلاء الغيورون على موسيقى بلادهم بإنشاء قسم للموسيقى التركية في المعهد الوطني للموسيقى في أنقرة ، وهو المعهد الكبير الذي أنشئ في عهد كمال أتاتورك - وكان التعليم فيه للموسيقى الغربية فقط . احتدم الصراع بين الوطنيين من أنصار الموسيقى التركية والمتغربين من أنصار الموسيقى الأوربية حتى بدأ التعليم في هذا المعهد للموسيقى التركية بقدر



متواضع ولكنها كانت بداية لا بأس بها . ومع ازدياد النعرة القومية في تركيا بدأ تكوين فرقة للموسيقى التركية لتقوم بعدة جولات في البلاد الشرقية والغربية لتقديم الفن التركي الخالص ، مع استخدام الآلات التركية ولكن بأسلوب متطور نتيجة للالتحام بالغرب . وعندما شعر الأتراك أن راديو إسطنبول أو راديو أنقرة لا يقدمان القدر الكافي من موسيقى بلادهم ، لجئوا إلى الإذاعة الألمانية التي تقدم فترات لا بأس بها من الموسيقى التركية القديمة كانت منها عذباً للإشباع أحاسيسهم الدفينة المشتبعة بحب بلادهم وكل ما يكتنفها من طبيعة ومناخ وثقافة وعادات وتقاليد . يقول الأستاذ/ كيرت رينهارد في هذا الصدد في تقرير رفعه للمجلس الدولي للموسيقى عام ١٩٦٧ « لا شك أن الإذاعة التركية في إسطنبول وتركيا - ( ولم يكن التليفزيون قد أنشئ في تركيا في ذلك الوقت ) - قصرت كثيراً في تخصيص ساعات كافية لبث الموسيقى التركية التقليدية إلا أن بعض هيئات أخرى حاولت عبثاً أن تسد هذا النقص وحقت بعض النجاح ، فقد قامت بعض الهيئات الخاصة بعمل مهرجان سنوي في إسطنبول تقدم فيه جميع أنماط الموسيقى الشعبية من جميع البلاد التركية تؤديها الفرق المحلية بآلاتها الموسيقية التقليدية . وتنتظر الجماهير التركية العريضة هذا المهرجان السنوي بفروغ صبر فتهرع إليه وترتوي بندى هذا الفن الذي حرمت منه نتيجة الآراء الطائشة العمياء للحاكم الفردي المستبد الذي اعتقد أن الارتقاء في أحضان ثقافة غربية - حتى إذا كانت في أوج شموخها - هو المنفذ لثقافة هابطة نتيجة الطغيان بشتى صورته . »

وبرغم اهتمام تركيا منذ بداية النصف الثاني من هذا القرن بالموسيقى الشعبية فإن الموسيقى التقليدية الكلاسيكية ظلت بمنأى عن الجهود الجادة والطموحة لإحياء التراث الموسيقي والغنائي التركي الدسم والزاهر بكنوز لحنية قيمة صنفت عبر القرون الطويلة بعد أن اختمرت بتراب الأرض التركية وأجوائها وعبيرها ونسباتها ولفحاتها

وصقيعها وكل ما تقدمه البيئة التركية . ومنذ الستينات من هذا القرن شرعت تركيا في شهر ديسمبر من كل عام بإقامة حفل كبير تقدم فيه نماذج من الموسيقى التركية لتقليدية لإحياء ذكرى جلال الدين الرومي مؤسس حركة الطقوس الموسيقية والغنائية لل دراويش والإنشاد الديني الإسلامي .

وفي هذا الحفل تعزف الموسيقى التركية الخالصة بالآلات القديمة كما تؤدي أغاني المديح بمصاحبة حركات الذكر التقليدية . وتستخدم في هذه الحفلات التذكارية الألحان القديمة المدونة في المخططات القديمة إن وجدت ، أو عن طريق الحفظه المسنين أو المسجلة على أسطوانات قديمة . كما بدأت بعض المدن التركية بإقامة أعياد محدودة للفنون الشعبية تقدم فيها الألحان التركية الأصيلة . ولو أن أثر هذه الأنشطة المحلية لزال محدودًا فإن فائدتها عظيمة في عملية جمع وتحقيق وتدوين ونشر التراث الموسيقي والغنائي التركي .

وأما في مجال التعليم الموسيقي - فقد بدأ الاهتمام التدريجي بالتراث التقليدي - ومن أمثلة ذلك أن قسم الموسيقى التركية التقليدية بكونسرفتوار إسطنبول بدأ يجمع المخطوطات الخاصة بالموسيقى القديمة التي كانت تمارس منذ زمن بعيد في قصر السلطان . ثم بدأت في تحقيقها وتدوينها ونشر الصالح منها لمقابلة الأذواق المعاصرة . كما أنجز هذا القسم أيضًا مشروعًا هامًا هو إنشاء مركز أبحاث مزود بأجهزة الاستماع والتسجيلات وأجهزة العرض السينمائي والشرائح والآلات الموسيقية القديمة والحديثة وأجهزة قياس الذبذبات الصوتية لتكون تحت تصرف الباحثين والدارسين والمتخصصين في الموسيقى التركية لبدء نهضة جديدة بعد الانتكاسات القومية الثقافية - لتعود للموسيقى التركية ما فقدته طوال سنوات طويلة من إهمال وإنكار بل ونسيان كامل . ولا شك أن مثل هذه المحاولات الجادة لإحياء التراث التقليدي حققت قدرًا لا بأس به من النجاح وهو تواجد الموسيقى التركية الصميمة إلى جانب

الموسيقى الغربية وذلك في معاهد التعليم وقاعات الحفلات وفي معظم العروض الموسيقية بصفة عامة . وتوضع الخطط الحكومية في الوقت الحالى لتشجيع الاتجاه نحو النهوض بالموسيقى التركية خصوصاً في مجال إعداد الموسيقيين الأكفاء لتعليم نظريات وقوالب ومقامات الموسيقى التركية . وغير ذلك فإن محاولات التشجيع هذه أدت إلى الاتصال بالبلاد الشرقية التي أنشأت فرقاً لتقديم موسيقاها الخاصة وبصفة خاصة إيران والعراق أو البلاد الأوربية القريبة من تركيا مثل ، يوغوسلافيا وأسبانيا ورومانيا واليونان والتي لها فرق كثيرة ومتنوعة لتقديم موسيقاها التقليدية وذلك باستضافة هذه الفرق لتقديم عروضها بالأزياء الوطنية ولهجاتها الغنائية المحلية . وقد كان ذلك حافزاً لإنشاء فرقة مماثلة في تركيا ، وإن اعتمدت على النشاط الخاص أكثر من اعتمادها على الحكومة التي اكتفت بالتشجيع في هذا الصدد . وإذا كانت تركيا قد اتجهت نحو الموسيقى الغربية منذ أوائل القرن التاسع عشر ، فإن الاتجاه نحو التقليدية بدأ منذ أكثر قليلاً من ربع قرن - أى في أوائل الخمسينيات<sup>(١)</sup> . وصدر أول كتاب في تركيا متضمناً نماذج للموسيقى والغناء التركي التقليدى . وقد فطنت الدوائر الحكومية الموسيقية إلى ضخامة عدد المخطوطات الموسيقية والغنائية التركية المنتشرة في عديد من المتاحف والمكتبات العالمية ، ومن ثم تعالت الصيحات لإنقاذ هذا التراث الحضارى الهام بجمعه وتحقيقه وتدوينه ونشره عن طريق إنشاء فرقة ممتازة لتقديمه داخل وخارج البلاد التركية . ومن مظاهر النشاط الموسيقى لعودة الموسيقى التقليدية إلى تركيا اهتمام إذاعات إسطنبول وأنقره بإنشاء أرشيف موسيقى على أحدث الوسائل الحديثة المتبعة في معظم البلاد الغربية - وكل محتويات هذا

---

(١) تماماً كما حدث في مصر عندما قامت اللجنة الموسيقية العليا عام ١٩٥٢ بإحياء التراث الموسيقى والغنائى المصرى والعربى وأصدرت سلسلة تراثنا الموسيقى .

الأرشيف من تسجيلات الموسيقى الشعبية والتقليدية خصوصاً قصائد المولوية ( Mevelvi ) الإسلامية . وقد أدت هذه الاهتمامات إلى عقد حلقات للبحث لإظهار الخصائص المميزة للموسيقى التركية وعمل دراسات مقارنة حول السلم الموسيقى التركي وتطوير الآلات الموسيقية خصوصاً آلة السنطور ، وغيرها من الأبحاث التي قام بها متخصصون ودارسون ومتحمسون على رأسهم رؤوف يكتا ، وصوفي أزجي ، وإكرام قرادين ، وجولتكين أورانسى . وقد تمخض عن هذه الإنجازات أن بدأت تركيا تهتم بموسيقاها كأداة تعبير ذات أصل عريق موغل في القدم فأقبلت على دراستها ومزاولتها ونشرها . وأنشئت بالإذاعات الأوربية أقسام لبث الموسيقى التركية التقليدية وقد توجت المحاولات القومية المشكورة بإنشاء مجلة متخصصة للموسيقى التركية الشعبية منها والتقليدية ، وتتضمن بحوثاً ودراسات ومقالات وآراء قيمة تدور كلها حول استعادة الأبحاد الغابرة وتعويض سنوات القحط الثقافى الذى ترتب على محاولة كمال أتاتورك لطمس معالم أدوات الثقافة القومية ، ثم العدو اللاهث وراء الغرب بعماء ذاكن أثيم . وعندما انقشعت سحابة الخوف من العودة للقديم - ثم بدأ الحماس الجارف لإحيائه وممارسته ، ارتفعت بعض صيحات المتحمسين أمثال حسين آريل لإدخال العلوم الموسيقية المتطورة - كالبوليفونية فى تقديم الموسيقى التركية فى أسلوب متطور . إلا أن الأخذ بهذه العقيدة يشوبها بعض الحذر خشية تشويه الملامح الأساسية التى تعزبها الموسيقى التركية وتتميز بها كل أنماط الموسيقى الشرقية ، وهى وضوح الخط اللحنى الأساسى ودفع الإيقاع وجنوح العبارات الموسيقية أو الغنائية إلى النغمية المتنوعة والمتعددة واستخدام المسافات الموسيقية التى تقل عن النصف تون فى كثير من الأحيان .

وقد صدرت فى تركيا أخيراً مجلة موسيقية دورية تسمى « باجلاما » تتناول شتى البحوث والدراسات والآراء التى تتصل بتطور الموسيقى التركية ومن ثم العناية



بالتراث . ولا يعيب هذه المجلة سوى أنها تصدر باللغة التركية وحدها فاقترنت قراءتها على الأتراك وحدهم .

وثمة دراسات موسيقية هامة نشأت حديثاً حول الإنشاد الدينى وذلك فى الأكاديمية الإسلامية فى إسطنبول - وتندرج هذه الدراسات تحت لواء الدراسات التقليدية للموسيقى التركية . ومنذ سنوات قليلة نادى تلاميذ البروفيسور أربيل بضرورة إنشاء هيئة حكومية خاصة لإحياء التراث الموسيقى والغنائى التركى تختص بجمع الأعمال الموسيقية والغنائية القديمة خصوصاً غير المدونة موسيقياً ثم تناولها بالتحقيق العلمى الشامل والتاريخى الدقيق ، ثم تدوينها موسيقياً والعمل على نشرها بصورة تستعذبها الآذان المعاصرة . وقد قام البروفيسور أورانساي Oransay بالفعل بإنشاء نواة لهذا المركز فى أنقرة بواسطة أموال ومجهودات غير حكومية

وفى عام ١٩٣٦ دعت الحكومة التركية الموسيقىقار العالمى بيلا بارتوك لوضع الخطط والوسائل والأساليب لجمع الموسيقى الشعبية التركية مع إبراز كيفية الاستفادة منها . وبعد دراسة الأحوال الموسيقىقة الشاملة فى تركيا قام بارتوك بكتابة تقرير شامل وضعه تحت أنظار الأجهزة المعنية لأتباعه ، خصوصاً بين أروقة مركز الأرشيف الشعبى فى أنقرة . وقد قام كونسرفتوار إسطنبول فى السنوات الأخيرة بعمل إحصائية لما أنجزه فى مجال إحياء التراث الموسيقى التقليدى - وضع فيه أنه أعد مائتى وخمسين أسطوانة نصفها للموسيقى والأغانى الشعبية ، والنصف الآخر للموسيقى التقليدية ، وذلك خلال الفترة من أوائل العشرينات حتى الأربعينات من هذا القرن . وترجع قيمة هذه الأسطوانات أنها تلقى الضوء على الأساليب القديمة للأداء الصوتى والآلى والعبارات الموسيقىقة التى تعتبر مرآة للحياة التركية القديمة ، مثل العبارات الواردة فى سماعات وبشارف جميل بك الطنبورى . ويرغم كل الجهود المذكورة آنفا لإحياء الموسيقى التركية التقليدية - فإن العالم الموسيقى التركى كبرت



رينهارد يرى في تقريره الذي رفعه للمجلس الدولي للموسيقى أن هذه المحاولات أقل بكثير من المستوى المطلوب إلى حد أنه يطلب المعونة الدولية لتحقيق عرضه القومي الهام . وفي ختام تقريره يوصي رينهارد بما يلي :

- ١ - ضرورة الاهتمام الحكومي بحركة إحياء تراث الموسيقى التركية .
- ٢ - تخصيص ساعات زائدة في إذاعات أنقرة وإسطنبول لبث نماذج حية من الموسيقى والغناء التركي الأصيل .
- ٣ - تولى الدولة رعاية مهرجانات الفنون الشعبية والتقليدية بدل النقابات الخاصة والأفراد .
- ٤ - ضرورة إقامة مهرجانات وحفلات تخصص تماماً للموسيقى التقليدية .
- ٥ - تقديم خطة عمل لقادة الهيئات الموسيقية التي تعمل في هذا الحقل للعودة للأصالة الموسيقية والغنائية .
- ٦ - العناية بالتعليم الموسيقي القومي في مدارس القرية والإحياء .
- ٧ - إنشاء وتدعيم قسم خاص بالموسيقى التركية في الكونسرفتوار الحكومي بأنقرة .
- ٨ - إقامة حفلات للموسيقى التركية الخالصة داخل وخارج تركيا .
- ٩ - تزويد محطات الإذاعة الأجنبية في أوروبا بصفة خاصة بالأسطوانات المسجل عليها الموسيقى . والغناء التركي الأصيل .
- ١٠ - إصدار كتيبات تتضمن أبحاثاً عديدة حول الموسيقى التركية التقليدية .
- ١١ - ترجمة الأبحاث المنشورة في الكتب والمجلات وسائر المراجع التركية إلى اللغات الأوروبية .
- ١٢ - إنشاء كرسي للعلوم الموسيقية في جامعات تركيا .

١٣ - إنشاء مراكز جديدة للأرشيف الموسيقى الشعبي والتقليدى وتدعيم الموجود منها حالياً .

١٤ - عمل مسابقات فى الموسيقى والغناء التقليدى وتخصيص جوائز سخية للفائزين خصوصاً فى التأليف تم الغناء ثم العزف .

١٥ - تبادل زيارة الفرق التقليدى بينها وبين سائر بلاد العالم فى الشرق والغرب

وهكذا عادت تركيا صاحبة الإمبراطورية التى ضاهت الإمبراطورية الإغريقية والرومانية والإسلامية وكان لها شأواً حضارياً عظيماً . عادت أخيراً إلى ذاتها بعد أن حاول الأباطرة محو شخصيتها الثقافية والحضارية بالارتقاء فى أحضان ثقافات مستوردة غريبة .



## كلمة أخيرة

يقول آرثر بريكارد مور أستاذ العلوم الموسيقية في الجامعات الأمريكية : من المسلمات الحديثة أن الموسيقى مدينة إلى الشرق وإلى الغرب على حد سواء لتطويرها ووصولها إلى المستوى الفنى العظيم الذى تنعم به البشرية فى الوقت الحالى . فالغرب أمد الموسيقى بالعلوم البوليفونية والتوزيع الأوركسترا الذى لا يعرفه الشرق إلا لماماً - والشرق بدوره أمد الموسيقى بالزخائر اللحنية والإيقاعية التى يجهلها الغرب تماماً . وهكذا أسهم الشرق كما أسهم الغرب فى جعل الموسيقى لغة وثقافة عالمية .

ومما سبق يتضح لنا أن أهم خصائص الموسيقى الشرقية والتى تتميز بها على الموسيقى الغربية هى وضوح الخط اللحنى ووضوح وتنوع وتراء الإيقاع - واستخدام المسافات الموسيقية التى تقل عن نصف المسافة واللجوء لقدر كبير من الزخارف اللحنية وأخيراً تلك الخاصة التى تتسم بها كل موسيقى أصيلة فى أى بلد فى العالم - وهى أنها تحمل بين طياتها الجمالية روح الجماعة وطباعهم وعاداتهم وتقاليدهم وثقافتهم الخاصة . لذا فإن أى تأليف موسيقى أو معالجة موسيقية علمية لأى مؤلف شرقى إذا فقد أحد الخصائص السابقة ذكرها - لذا فإن النتائج يكون عليلاً - سقيم التعبير معتل البناء بعيداً كل البعد عن الأصالة التى هى قوام كل عمل فنى جميل ومؤثر وأخاذ وخالد .





# فهرس

صفحة	
٥	مقدمة
٩	مجموعة الموسيقى الشرقية
١١	المجموعة الأولى : الشرق الأقصى
٣١	المجموعة الثانية : جنوب شرق آسيا
٤١	المجموعة الثالثة
٥١	المجموعة الرابعة : الموسيقى العربية
٦١	قضايا الموسيقى الشرقية في العصر الحديث
٦٥	الموسيقى في فيتنام
٧٥	الموسيقى في الفلبين
٧٩	الحياة الموسيقية في عدن
٨٧	موسيقى التركية
٩٧	منه أخيرة

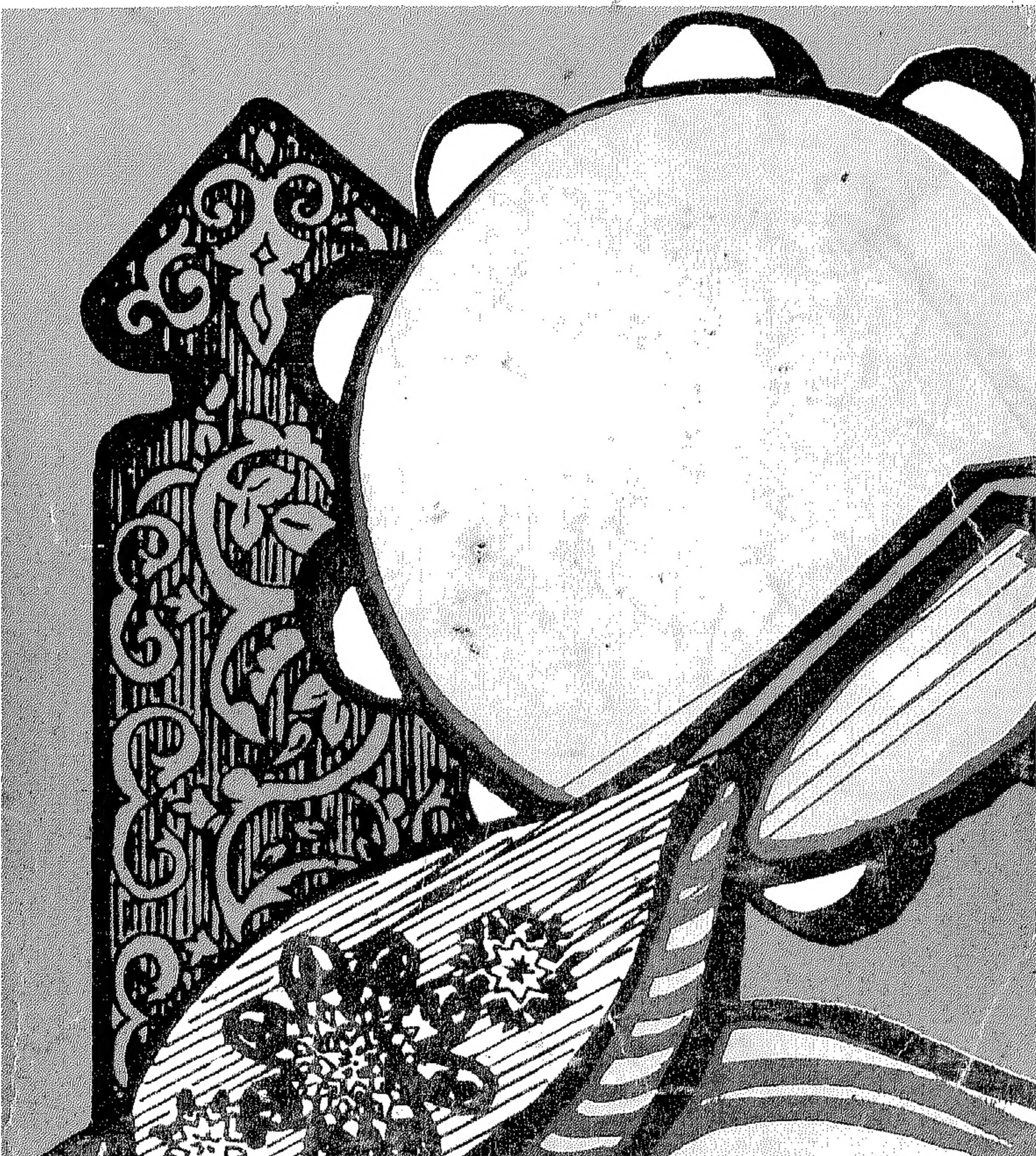
١٩٨٢/٣٩٣٥	رقم الإيداع
ISBN	الترقيم التتوي ٩٧٧-٠٢-٠١٣٨-٣

١/٨٢/١٠٨

طبع بمطابع دار المعارف (ج . م . ع .)







11/6610.3